BIANCO E NERO

RASSEGNA BIMESTRALE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

Mostra di Venezia (retrospettiva di Jean Renoir con un'intervista, documentari, film per ragazzi, film sull'arte, film dei «primitivi») ❊ Incontri di Sorrento con interviste ❊ Festival di Locarno - Bergamo - Trieste - Mannheim - Trento - Este ❊ Festival del teatro a Venezia ❊ Il cinema nelle repubbliche sovietiche ❊ I problemi della Biennale e della critica ❊ Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer (terza parte) ❊ Note - Film - Libri.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 11-12 - novembre - dicembre 1968

Sommario

Bianco e Nero

Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo

Anno XXIX
n. 11 - 12

novembre - dicembre
1968

Direttore
FLORIS L. AMMANNATI
Condirettore responsabile
LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo
GIACOMO GAMBETTI

Direzione e Redazione
via Antonio Musa 15, Roma 00161, tel. 858030.
Redazione milanese: via Ruggero di Lauria 12/b, Milano, tel. 315163.

Amministrazione
Società Gestioni Editoriali a r.l., via Antonio Musa 15, Roma 00161, tel. 858.030. c/c post. 1/54528.

Abbonamenti
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. Si collabora soltanto su invito. I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/B, Roma 00184.

Un nuovo Ministro allo Spettacolo

Il 13 dicembre il Governo Rumor ha giurato fedeltà alla Repubblica e alla Costituzione di fronte al Presidente Saragat. Il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo è l'on. Lorenzo Natali, e Sottosegretari sono il sen. Pietro Caleffi e l'on. Vincenzo Scarlato.

Essi sostituiscono rispettivamente gli on. Magrì, Sarti, Rampa, in carica col Ministero Leone, durante il quale è stato approvato il nuovo Statuto del Centro Sperimentale di Cinematografia. In questo senso, lo auspicio che esprimemmo nel luglio scorso è stato accolto con sollecita premura.

Salutiamo gli amministratori uscenti e, insieme, i nuovi responsabili della politica dello spettacolo del nostro paese, con l'augurio di un lavoro alacre e proficuo, in un settore di così vitale interesse culturale ed economico.

Due amici scomparsi

Ancora due lutti hanno colpito il mondo della cultura cinematografica e, assai da vicino, « Bianco e Nero »: la scomparsa di Roberto Paolella, il 1° dicembre 1968, storico del cinema appassionato e informatissimo, e quella di Gianni Puccini, il 3 dicembre 1968, ora regista e sceneggiatore, ma in passato — e agli inizi — critico e saggista.

Puccini e Paolella sono stati, in momenti storici diversi, amici e collaboratori della nostra rivista, e di essi diremo più ampiamente in un'altra occasione. Oggi ci inchiniamo commossi alla loro memoria e porgiamo ai familiari il nostro più profondo cordoglio.

* * *

Vita del Centro Sperimentale e della Cineteca Nazionale

Rappresentanti degli allievi, degli ex allievi e del personale nel consiglio di amministrazione del C.S.C., in base al nuovo statuto, sono stati eletti rispettivamente Giuseppe Mangano, Luigi Verga, Walter Carestia.

* * *

Fra le più importanti manifestazioni organizzate attualmente all'estero con la collaborazione della Cineteca Nazionale, ricordiamo la retrospettiva del cinema italiano [illegible] Lussemburgo; una retrospettiva di Germi (5 film) proiettata a Vienna e Innsbruck; la mostra del giovane cinema italiano (4 film) a Bogotà; la retrospettiva di Antonioni (6 film) al Cairo. Si è poi conclusa recentemente con molto successo una rassegna del cinema italiano a Mogadiscio (6 film).

Prossimamente saranno inviati 6 film alla Cineteca di Berlino Ovest per un ciclo sul neorealismo italiano; nel Kenya e successivamente nello Zambia saranno proiettati 11 film; infine ad Ankara si svolgerà una retrospettiva dedi- [illegible]

Notiziario

Approvato il nuovo statuto del Centro Sperimentale di Cinematografia

L'ufficio stampa del Ministero del Turismo e dello Spettacolo comunica che, con decreto del Presidente della Repubblica, è stato approvato il nuovo statuto del Centro Sperimentale di Cinematografia, così come previsto dalla legge 4 novembre 1965.

Il provvedimento, che tende a creare le premesse per fare del Centro una forza viva e operante per il progresso culturale artistico e tecnico della cinematografia nazionale, modifica – informa il comunicato – la composizione degli organi direttivi, assicurando ad essi una maggiore rappresentatività e conferisce all'istituto una nuova fisionomia, accentuandone il carattere di sperimentazione e di ricerca (7 *novembre*).

Nuove cariche del Centro Parlamentare dello Spettacolo

L'on. Gabriele Semeraro è stato eletto presidente del Centro Parlamentare dello Spettacolo e del Turismo a conclusione di una riunione che si è svolta a Montecitorio, cui hanno partecipato numerosi deputati e senatori (dei duecentoventi iscritti). L'on. Semeraro, vice presidente del Centro nella passata legislatura, ha inviato – all'inizio della riunione – un saluto al Presidente della Camera on. Sandro Pertini, che per varie legislature è stato componente del Centro, ed un ringraziamento per l'attività svolta all'ex presidente del Centro onorevole Alberto Folchi.

Si è poi proceduto all'assegnazione delle cariche che risultano così distribuite: comitato direttivo Semeraro on. Gabriele, presidente; Armani on. Arnaldo, Lajolo onorevole Davide, Mariani on. Nello, vice presidenti. Allegri on. Cesare, Anderlini sen. Luigi, Argiroffi senatore Emilio, Ariosto onorevole Egidio, Baldi onorevole Carlo, Bardi sen. Francescantonio, Biasini on. Saverio, Di Nardo on. Ferdinando, Fulci on. Sebastiano, Jozzelli on. Attilio, Lattanzi on. Giangiacomo, Levi Arian on. Giorgina, Pietrobono on. Tullio, Trombadori on. Antonello, Girardin on. Luigi (componenti).

Responsabili di settore: turismo internazionale: onorevole Armani; legislazione turistica; on. Jozzelli, turismo sociale e campeggi: on. Mariani; prosa: onorevole Ariosto; lirica maggiore: sen. Argirotti; lirica minore: on. Cassandro; rivista e musica leggera: onorevole D'Aquino; cinematografia: on. Semeraro; cinematografia a passo ridotto: on. Baldi; spettacoli viaggianti: on. Fulci; t.v.: onorevole Ciccardini, on. Trombadori.

Per le relazioni internazionali di cinema e teatro: on. Semeraro e on. Argiroffi.

La nuova Commissione Centrale per la Cinematografia

Il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo on. Magrì ha firmato il 18 novembre il decreto per la ricostituzione della Commissione Centrale per la Cinematografia, che si è riunita martedì 26 novembre per l'esame dei numerosi problemi che interessano la cinematografia nazionale. Fanno parte della Commissione, che è presieduta dal Ministro, oltre al Direttore generale dello spettacolo Filippo Griffi, Eugenio Marinello, Fernando de Angelis, Danilo Guerrini e Giuseppe Fauci, rispettivamente in rappresentanza dei Ministeri dell'Interno, della Pubblica Istruzione, del Commercio con l'Estero, del Lavoro e delle Partecipazioni Statali, nonché Lauro Laurenti ed Emilio Lonero per l'Ente Gestione Cinema, Roberto Rossellini per il Centro Sperimentale di Cinematografia, Renato Reggiani per la Sezione Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, Antonio Ciampi per la Società Italiana Au-

tori Editori, Pietro Bianchi e Vincenzo Bassoli per i Giornalisti Cinematografici, Franco Cristaldi, Gianni Hecht-Lucari, Ezio Gagliardo ed Eithel Monaco per i produttori di film, Italo Gemini, Franco Bruno, Silvano Battisti e Antonio Luisi per gli esercenti sale cinematografiche, Franco Penotti per i noleggiatori di film, Luigi De Laurentiis per le industrie tecniche cinematografiche, Otello Angeli, Sante Mattei, Arnaldo Plateroti, Alvaro Mancori e Tullio Motta per i lavoratori del cinema, Alfonso Barone per la cinematografia scientifica del CNR, Giuseppe Sala per il Centro nazionale sussidi audiovisivi della Pubblica Istruzione, Luigi Chiarini per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, Giovanni Antonio Puglisi e Fraco Bollati per le associazioni e circoli di cultura cinematografica, Antonio Morelli, Lamberto Prioreschi e Claudio Zanchi, esperti.

Problemi cinematografici esaminati dall'UNESCO

Alla Conferenza generale dell'Unesco svoltasi a Parigi all'inizio di novembre sono stati esaminati dalle sottocommissioni i problemi della libera circolazione del film e della violenza nel cinema. La risoluzione, che riconosce il principio che « il film è un soggetto educativo come il libro », è stata approvata all'unanimità.

Un colloquio nel quale verrà esaminata l'influenza esercitata sui giovani e sugli adulti dalla rappresentazione della violenza, verrà organizzato nell'anno prossimo, 1969, dall'UNESCO, secondo quanto auspicato da varie delegazioni, tra cui quella italiana dove — per i problemi cinematografici — è intervenuto il prof. Mario Verdone. Gli stessi problemi verranno successivamente trattati in seduta plenaria.

Il Convegno della CICAE a Knokke Le Zoute

All'annuale Convegno della CICAE, l'organismo internazionale che riunisce i « cinémas d'art et d'essai », tenutosi nella prima decade di novembre in Belgio a Knokke Le Zoute, è stata approvata una mozione in cui è detto: « Considerando la necessità di sviluppare la diffusione dei film di qualità e dei film dei giovani autori presso un pubblico sempre più numeroso, si auspica che concrete misure vengano prese dai governi dei vari paesi per favorire la diffusione di queste pellicole per mezzo di incentivi di carattere economico a favore delle sale o dei film, ispirandosi alle legislazioni già esistenti in alcuni Paesi che prevedono, a seconda dei casi, esoneri dalle tasse, detassazioni, restituzioni dei gravami fiscali, sovvenzioni o aiuti finanziari ».

Nel corso della manifestazione sono stati proiettati alcuni film che hanno concorso al *Challenge international des Cinémas d'art et d'essai*. Vincitore del « Prix CICAE 1968 » è risultato il film *Goto, l'île de l'amour* di Walerian Borowczyk. L'isola di Goto è tutto quello che rimane di un grande arcipelago inghiottito dal sisma del 1887. Goto III domina sull'isola abitata da una singolare comunità afflitta da una « routine » quotidiana che non concede possibilità alcuna di evasione.

Forse per questo la punizione dei condannati per attentati alla comunità, assume tutti i crismi di uno spettacolo: a due per volta infatti si affrontano sul palcoscenico sino alla morte di uno di loro; il vincitore sopravviverà. In questo quadro s'inserisce l'ascesa al potere di Grozo, che però non otterrà l'oggetto dei suoi desideri, perché Gossia, la giovane compagna del governatore Goto ucciso da Grozo, scoperta la verità, preferirà uccidersi. La premiazione del film di Borowczyk ha suscitato vivaci polemiche tra gli spettatori.

Il premio del consiglio degli spettatori è andato invece a *Un soir, un train* del belga André Delvaux.

Il « Bucranio d'oro » non assegnato a Padova

Si è conclusa il 16 novembre a Padova la tredicesima Rassegna internazionale del film scientifico-didattico, organizzata dall'Università di Padova in collaborazione con la Mostra d'arte cinematografica di Venezia.

Per la prima volta (nei sei giorni, nell'aula Morgagni del Policlinico universitario, sono state proiettate 70 pellicole delle 154 iscritte, in rappresentanza di sedici Nazioni) non è stato assegnato il « Bucranio d'oro », cioè il premio riservato al miglior film in senso assoluto. Sono stati assegnati sei « Bucrani d'argento » (Francia, Repubblica Federale tedesca, Giappone, Ungheria e due alla Cecoslovacchia) e quelli di bronzo.

Questo il verbale della Giuria: « La Giuria della tredicesima Rassegna internazionale del film scientifico-didattico, composta dal prof. Guerrino Lenarduzzi, presidente (Italia), da Michael J. B. Duff (Gran Bretagna), prof. Jan Jacoby (Polonia), prof. Leopoldo Massimilla (Italia), dott. Roger Robineaux (Francia), prof. Alan Frantisek Sulc (Cecoslovacchia), dott. Virgilio Tosi (Italia), dopo ampia discussione su ciascuno e sul complesso dei film presentati, rileva che, nel quadro di una manifestazione scientifico-didattica a livello universitario, va sempre più perdendo di significato la ricerca di criteri assoluti di confronto tra film di diverse categorie e finalità. Per tale motivo la giuria, pur consapevole del fatto che alla rassegna sono stati presenti eccellenti film, unanime, decide di rinunziare all'assegnazione del Bucranio d'oro ». (*Il Gazzettino*)

Il nuovo Comitato Centrale della F.I.C.

Il Comitato Centrale della F.I.C. (Federazione Italiana dei Cineforum) per il biennio 1969-70, in seguito alle ultime elezioni risulta così composto: Sandro Zambetti (presidente), Luigi Battaggia e Fiorenzo Viscidi (vicepresidenti), Camillo Bassotto (segretario generale), Carlo Vian (tesoriere), Benedetto Amat, Nevio Ancarani, Luigi Bardelli, Darko Bratina, Livio Fantina, Giovanni Gregoricchio, Massimo Maisetti, Fabio Medini, Sandro Scandolara, Ernesto Sticchi (consiglieri). (*Fic*)

In vendita i cartoncini augurali e le agende dell'UNICEF

Anche quest'anno l'UNICEF, la grande organizzazione delle Nazioni Unite per l'assistenza all'infanzia (Premio Nobel per la pace) ha lanciato in tutto il mondo una campagna di propaganda per la vendita dei cartoncini augurali e delle agende UNICEF, il cui ricavato andrà a beneficio delle attività assistenziali svolte dall'organismo in ogni parte del mondo, soprattutto in Africa ed in Asia.

Oltre 500 programmi assistenziali vengono realizzati in ben 117 paesi. Per tutto questo l'UNICEF ha bisogno di fondi e in occasione delle feste natalizie mette in vendita cartoncini e agende, disegnati da artisti di fama internazionale.

Per acquisti e informazioni ci si può rivolgere agli uffici provinciali oppure direttamente al Comitato Nazionale Italiano UNICEF, via G. Lanza 20, 00184 Roma. (*Unicef*)

Corso di studio organizzato dal Comitato per la Cinematografia dei ragazzi

Il Comitato per la Cinematografia dei Ragazzi, che si occupa da quindici anni dell'educazione dei giovani allo schermo, in particolare mediante corsi specifici nei quali si preparano, con metodi largamente sperimentati, degli educatori specializzati, informa che il XII Corso Nazionale per Animatori di Circoli giovanili di cultura cinematografica e televisiva ha avuto luogo in Roma presso la sede della A.N.I.C.A. (g.c.) — Viale Regina Margherita n. 286 — nei giorni 21-22-23-24 novembre.

Il breve Corso, col patrocinio del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Centro Nazionale Flm per la Gioventù presso l'UNESCO, si è proposto di offrire a persone già esperte nel rapporto con i ragazzi (insegnanti, assistenti sociali ed educatori in genere) una integrazione pedagogica e didattica nel campo specifico delle tecniche cinematografica e televisiva, e nei relativi metodi educativi.

Tema del Corso è stato: « Il Circolo giovanile per la preparazione dello spettatore cinetelevisivo ».

Le lezioni sono state tenute da specialisti (i professori Volpicelli, May, Tarroni, Moreschini, Gastaldi, Boffa, Sinaldi, Verdone ed altri) e si sono alternate con esercitazioni pratiche di dibattiti fra ragazzi. (*C.C.R.*)

Un lungo giorno per morire *vince il 14° Gran Premio O.C.I.C.*

La giuria del 14° Gran Premio dell'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.) — composta da André Ruszkowski, presidente (Perù); Vando Baghi (Italia); Jean Bernard (Lussemburgo); Léo Bonneville (Canada); Yvonne de Hamptinne (Belgio); Pilar Ferrer (Perù); Emanuel Flipo (Francia); Leo Lunders (Belgio); America Penichet (Perù) — ha assegnato nell'ottobre scorso la « navicella » dell'O.C.I.C. al film inglese *The Long Day's Dying* (Un lungo giorno per morire) di Peter Collinson, con la seguente motivazione: « Film che contribuisce attraverso un linguaggio cinematografico rinnovato ed efficace a denunciare il carattere disumanizzante e assurdo della guerra moderna nella quale non possono esservi che vinti ». Questa attribuzione rientra nel quadro dell'azione generale condotta dalle organizzazioni cattoliche, in particolare dal Consiglio dei laici, per la riconferma dei diritti dello uomo nella prospettiva della « Giornata » del 1° gennaio 1969: i diritti dell'uomo, cammino verso la pace ».

Al 14° Gran Premio O.C.I.C. concorrevano nove film e precisamente, oltre a *Un lungo giorno per morire*: *Indovina chi viene a cena?* di Stanley Kramer (USA); *La calda notte dell'ispettore Tibbs* di Norman Jewison (USA); *Ole dole doff* di Jan Troell (Svezia); *Il vecchio e il bambino* di Claude Berri (Francia); *La régne du jour* di Pierre Perrault (Canada); *New York ore 3: l'ora dei vigliacchi* di Larry Pearce (USA); *Vivere per vivere* di Claude Lelouch (Francia); *I tre pioppi di via Plinshije* (URSS).

Il «Gran Premio OCIC», che laurea il miglior film dell'anno, scelto fra quelli premiati dalle giurie dello Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema e fra altri segnalati dai vari Uffici Nazionali, viene attribuito « a un'opera cinematografica particolarmente ricca di valori umani, morali e sociali, destinata ad entrare in contatto con il più vasto pubblico internazionale ». (*S.S.Q.*)

Istituti italiani di cultura

L'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera ha organizzato nel mese di dicembre, tra l'altro, le seguenti conferenze:

a) *Novità letterarie*
« I racconti del maresciallo » di M. Soldati del Dr. B. Romussi
b) *Letteratura italiana: storia e testi*
Giovanni Boccaccio: il « Decamerone » del Dr. G. Zippel
c) *Storia dell'arte italiana*
Analisi di tre capolavori: « La primavera » di Botticelli, « La Gioconda » di Leonardo, « La tempesta » di Giorgione del Dr. L. Simioni
d) *Storia della musica italiana*
L'« Opera buffa » del Dr. St. Kunze
e) *Nozioni di storia della cultura italiana*
I. Profili di città italiane
II. La pittura italiana del Rinascimento del Dr. L. Simioni

L'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires diretto dal Prof. Bruno Londero, ha orga-

nizzato di recente un ciclo di conferenze sul teatro italiano contemporaneo, tenuto dal critico Marie Pascal. In particolare sono stati trattati i seguenti temi: « L'Opera postuma di Pirandello », « Il teatro di Fabbri e di Terron »; « Drammaturghi di avanguardia: Moravia e Patroni - Griffi ».

Le conferenze sono state seguite dalla lettura di scene delle opere degli autori suddetti, a cura di noti attori argentini del teatro e della televisione, quali Amelia Bence, Irma Cordoba, Ernesto Bianco, Ignacio Quiros, Marcos Zucker.

« Nuovo cinema in Germania » alla Deutsch Bibliothek-Rom.

Nell'ultima settimana del mese di novembre si è tenuta alla Deutsch Bibliothek di Roma una manifestazione dedicata al « Nuovo Cinema in Germania ». Sono stati proiettati i seguenti film: *Es* di Ulrich Schamoni; *Mahlzeiten* di Edgar Reitz; *Schonzeit Für Füchse* di Peter Schamoni; *Der Findling* di George Moorse.

A conclusione del breve ciclo di film il prof. Mario Verdone del Centro Sperimentale di Cinematografia, con la cui collaborazione è stata organizzata la manifestazione, ha parlato sul tema: « Un nuovo cinema in Germania ». Ha fatto seguito un ampio dibattito.

Concluso il 22° Congresso Festival della Cinematografia Scientifica

Con la consegna dei diplomi d'onore a 14 documentari si è concluso nell'ottobre scorso il 22° Congresso-Festival della Cinematografia Scientifica organizzato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche in collaborazione con l'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica presieduta dal Prof. Alberto Stefanelli. I lavori, che sono durati una settimana, si sono svolti presso la sede del C.N.R. e ad essi hanno partecipato delegati in rappresentanza di 25 paesi esteri.

Sono stati premiati i seguenti film su 120 visionati: *Sette frasi per apprendere,* della Repubblica Democratica Tedesca; *Efémere,* della Romania; *Il passato vivente,* del Giappone; *I tardigradi,* della Polonia; *La minaccia dell'acqua,* della Gran Bretagna; *Alla ricerca di un film scomparso,* della Romania; *Fisica in fa maggiore,* dell'Ungheria; *Mare vivente,* della Gran Bretagna; *La cellula,* della Bulgaria; *Il N' Doep,* della Francia; *Tu sei responsabile della tua rosa;* della Cecoslovacchia e *Il linguaggio degli animali,* dell'URSS.

Nell'ultima giornata dei lavori congressuali è stato eletto Presidente della « Association Internationale du Cinematographie Scientifique », Sir Arthur Elton (Gran Bretagna) che succede al polacco Jan Jacobi. Il Prof. Stefanelli, Presidente dell'AICS, è stato confermato Vice Presidente dell'Associazione Internazionale, mentre il documentarista Dr. Virgilio Tosi è stato nominato Presidente della Sezione della Divulgazione Scientifica in seno all'Associazione Internazionale di cinematografia Scientifica. (*C. N. R.*)

L'elenco generale dei film reperibili in Italia

Per iniziativa della Federazione Italiana dei Cineforum è uscito l'Elenco Generale dei Film Reperibili in Italia, una pubblicazione unica nel suo genere. Segnala tutti i film che sono ancora in distribuzione presso l'esercizio commerciale, le cineteche e i vari istituti di cultura; è utilissima per tutti gli studiosi e gli appassionati del cinema e, in particolare, per i Circoli e le Associazioni culturali. Ha curato l'edizione Carlo Montanaro che ha diviso la materia per temi, tendenze e autori (1968-69). In totale l'elenco comprende oltre 2.000 film in 35 e 16 mm.

Il prezzo di copertina è di L. 2.500, e il volume può essere richiesto alla FIC, Casella Postale 414, 30100 Venezia.

Attività del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale

Sono uscite, alla fine di novembre, 72 nuove schede dello *Schedario cinematografico,* edito dal Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale di Roma, comprendenti 25 voci. Spiccano in questo gruppo le schede dedicate a John Huston, *Viale del tramonto* di Billy Wilder, *I figli della violenza* di Luis Buñel e al riesame di quattro film di Alfred Hitchcock, *La donna che visse due volte, Intrigo Internazionale, Psyco, Marnie.* Da segnalare anche le schede relative a *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, *Privilege* di Peter Watkins, *Becket e il suo re* di Peter Glenville e *Un uomo per tutte le stagioni* di Fred Zinnemann. (*S. C.*)

Costituita una cooperativa del cinema indipendente

Si è costituita a Roma la cooperativa « Work 16 » allo scopo di produrre opere indipendenti nell'ambito del cinema italiano.

Prima e fondamentale caratteristica della «Work 16» è l'importanza che assumono all'interno della Cooperativa tutti coloro che pur non facendo parte di quella categoria di autori cinematografici (soggettisti, sceneggiatori e registi) ormai codificati dall'industria cinematografica, esprimono con la loro presenza lavorativa un aspetto affatto trascurabile sia per le qualità del prodotto cinematografico che per la linea politica e morale dell'opera realizzata; cioè gli operai del cinema, i semplici lavoratori dello spettacolo, che in questa occasione e per la prima volta nella storia del cinema italiano sono chiamati direttamente in causa e in prima persona a rendersi responsabili di una scelta produttiva e culturale, politica e morale, all'interno e fuori dell'opera cinematografica, all'interno del lavoro della Cooperativa e all'esterno di essa.

Il carattere della cooperativa è estraneo a qualsiasi tipo di speculazione, in una unità di lavoro che poggia su interessi moralmente e politicamente precisi, così da tentare con questa operazione di situarsi come momento chiarificatore in rapporto alla politica cinematografica italiana ed esprimere attorno ad un avvenimento collettivo una responsabilità di fronte alla critica, al pubblico e alla realtà sociale attuale. (*S.S.Q.*)

Corso teorico e pratico sul cinema all'Università Gregoriana

Un corso teorico e pratico sul cinema si svolge nell'istituto di scienze religiose della Pontificia Università Gregoriana. Il corso, dedicato alla « Lettura strutturale del film » è tenuto dal direttore del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, p. Nazareno Taddei S. J.

Le lezioni teoriche sono iniziate il 23 novembre e si concluderanno il 10 maggio dell'anno prossimo, e sono particolarmente destinate a studenti universitari ai quali verrà rilasciato un attestato.

La parte pratica di letture di film avrà invece per tema « fede e non-credenza nel cinema contemporanea » e si è aperta il 10 dicembre. Vengono presentate agli iscritti al corso tre opere di ognuno dei seguenti autori: Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Robert Bresson e Carl Theodor Dreyer.

Ogni lezione pratica comprende la presentazione, la proiezione e la « lettura » del film di cui verrà distribuito materiale di documentazione e di studio. Questa seconda parte del corso si terrà nei locali del Centro dello Spettacolo a Roma, via Aurelia, e nel palazzo Frascara in piazza della Pilotta, dove pure saranno svolte le lezioni teoriche.

La « Bottega dell'Immagine »

E' sorta a Roma, per iniziativa di Piero Berengo Gardin, Enrico Pasquini,

Bruno Rossi Mori, Wladimiro Settimelli, la « bottega dell'immagine », con l'intenzione di colmare « un evidente vuoto culturale nell'ambito della comunicazione visiva e in particolare della fotografia divenuta, in questi anni, uno degli elementi fondamentali di informazione e formazione anche nel nostro paese ». La « Bottega », la cui insegna vuole sottolineare la volontà di elaborazione diretta ed immediata, nasce come gruppo culturale senza finalità di lucro e accetta « qualunque contributo di idee, senza schemi preconcetti e senza assurdi settorialismi fra discipline diverse ».

Fra le iniziative che la Bottega si propone di realizzare ricordiamo un dibattito critico sulla mostra fotografica « Immagini del Risorgimento »; una mostra sulla « Grafica dei treni »; l'esposizione della proposta visiva « Un uomo da salvare », con dibattito; un incontro sperimentale tra fotografia e grafica futurista; la proiezione di una selezione di film a passo ridotto; una mostra sulla strumentazione fotografica dell'800. (*n.d.r.*).

Inaugurati a Parigi nuovi edifici degli Archivi del cinema

Sono stati inaugurati a Parigi i nuovi edifici degli Archivi cinematografici, dove saranno trasferite le copie dei film in possesso della Cineteca Francese. Queste copie erano sistemate in ambienti poco idonei, mentre i nuovi edifici sono modernissimi. Essi si svilupperanno in futuro in un « Istituto degli archivi del film », e riceveranno copie di tutte le opere cinematografiche, indipendentemente dal loro valore. Potranno contenere, una volta ultimati i lavori, due milioni di bobine.

L'affluenza nei cinema francesi durante la « rivoluzione » di maggio

La « rivoluzione » di maggio-giugno, con relativo sciopero della televisione, ha provocato in Francia un vero e proprio affollamento nelle sale cinematografiche. Questo quanto si apprende da una serie di statistiche pubblicate dal Centro Nazionale, della Cinematografia.

L'affluenza, dopo un primo trimestre che aveva fatto registrare una diminuzione del 9,88 per cento rispetto allo stesso periodo del 1967, è infatti aumentata nei mesi di aprile, maggio e giugno dell'8,55 rispetto agli stessi tre mesi dell'anno precedente.

Gli spettatori, si apprende ancora, si sono interessati maggiormente ai film stranieri che a quelli francesi, che tuttavia hanno riunito quasi la metà degli spettatori: 24.489.000 su un totale di 50.187.000; vengono poi i film americani (13.464.000), italiani (quattro milioni 263.000), britannici (2.588.000) e tedeschi (2.467.000).

Costituita l'Accademia Italiana del Film

L'Accademia Italiana del Film è stata costituita il 1° novembre a Roma. Lo ha annunciato Gian Luigi Rondi che ne è il promotore e che ha voluto radunare a Roma, nell'Auditorium dell'Agis, molti amici, allo scopo di « promuovere, sostenere e favorire serie e concrete attività culturali a favore del cinema italiano, nell'intento di recare un meditato contributo al progresso dell'arte del film e dei suoi problemi estetici e critici e della piena libertà di espressione ».

L'iniziativa ha trovato consenzienti tutti i partecipanti alla riunione che hanno deciso all'unanimità di fondare l'Accademia italiana del Film.

Per attuare i fini principali dell'Accademia i suoi membri « conferiranno ogni anno, in forma solenne, dei premi — detti « Premi Accademia » — alla produzione cinematografica italiana, per orientare con le loro scelte il pubblico e l'attività degli autori e dei tecnici; concederanno il loro patrocinio a quelle manifestazioni cinematografiche — festival, rassegne, premi, an-

teprime, dibattiti — i cui fini coincidano con quelli istitutivi dell'Accademia e che siano suscettibili di trarre dall'intervento diretto o indiretto dell'Accademia la necessaria qualificazione culturale, in accordo con gli enti, gli istituti e le associazioni che le promuovono ».

Precisazione del S.N.G.C.I. su una dichiarazione di Sylva Koscina

Il Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani in riferimento ad una dichiarazione di Sylva Koscina, ricorda che i « Nastri d'argento », massimo premio del cinema italiano, che il Sindacato assegna da venti anni, non hanno bisogno di alcun patrocinio e tanto meno di quello di una « Accademia » di recente costituzione della quale Sylva Koscina è membro del comitato esecutivo (7 novembre).

Festival dei Popoli 1969

La commissione reperimento del Festival dei Popoli (e per essa Gian Paolo Paoli) e il Segretario Generale Ugo Zilletti, in vista della X Rassegna che si svolgerà a Firenze del 24 febbraio al 2 marzo 1969, hanno inviato a critici, autori, studiosi, una lettera, a fine novembre, in cui tra l'altro è detto:

« Come certo saprà, la rassegna è giunta al suo decimo anno di vita.

Tutto un bagaglio, ricco e stimolante, di esperienze, collezionate in questo non breve arco di tempo, si è accumulato a disposizione del gruppo di collaboratori che ha curato, fino ad oggi, lo svolgersi della manifestazione.

Un'attenta analisi di questi elementi ha sollecitato il Festival a proseguire un processo di trasformazione, le cui premesse sono pur rintracciabili e verificabili nel grafico che rappresenta la vicenda esistenziale del Festival medesimo, dalla propria istituzione ad oggi, e che denotano una sua disponibilità, tutta interiore e non saltuaria, ad aprirsi democraticamente alle problematiche culturali della società contemporanea. (...)

E' bene affermare subito che una tal riforma si propone come ipotesi di lavoro e come « opera in progresso ». Essa, infatti, non è stata diretta da ragioni aristocratiche, come se avesse intenzione di tradurre in realtà quel detto famoso che vuole che qualcosa sia mutata, perché nulla, in realtà, muti. Né, per contro, ha voluto orecchiare i fermenti emersi, in questi ultimi tempi, nel mondo del cinema, quasi intendesse passivamente o ipocritamente adeguare i propri movimenti al diagramma mutevole di quelli.

Consapevole che i reali protagonisti di una manifestazione culturale — sia questa cinematografica — sono i destinatari, i fruitori di quella: il pubblico, dunque, i critici, gli autori, gli studiosi, il Festival intende aprire con essi un dialogo esteso a tutti i livelli ed in ogni sede possibile, così da rendere attuale una dialettica fruttuosa di opinioni e di interessi ed una collaborazione, sempre crescente, alla propria politica culturale di singoli operatori culturali ed Istituti.

Inoltre, questa sua tensione al dialogo, il Festival vuole manifestarla ed attuarla in ogni fase del proprio annuale lavoro: prima, almeno in ordine cronologico, quella del reperimento. (...)

Perché queste proposizioni divengano operanti e feconde il Festival, attraverso la Commissione per il reperimento, non si limiterà a rendere pubblica questa sua disponibilità acquisita, ma intensificherà i rapporti con gli interlocutori che già in passato ebbero modo di offrire il loro contributo prezioso, e ne ricercherà di nuovi, in tutti coloro che desidereranno prendere attiva parte alla azione culturale che il Festival promuove.

Alla luce di quanto sopra è stato detto, e come primo momento di una collaborazione che speriamo si prolungherà e si intensificherà nel tempo, il Festival dei Popoli si permette di inter-

pellarLa perché esprima, quelle proposte che riterrà opportune ad un suo migliore svolgimento e quelle segnalazioni di film che Ella giudica meritevoli di essere presentati e discussi nella prossima edizione ».

Gli « Incontri » di Sorrento del 1969 dedicati al cinema cecoslovacco

Gli « Incontri del cinema » del 1969 saranno dedicati al cinema cecoslovacco. Lo ha annunciato il direttore della manifestazione sorrentina, Gian Luigi Rondi.

Processo a Teorema

Il tribunale di Venezia presieduto dal dott. Giuseppe Toti, ha svolto udienza il 9 novembre nel cinema « Malibran » assistendo alla proiezione riservata del film *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. Quest'ultimo e l'amministratore della « Aethos Film », Donato Leoni, erano imputati di concorso continuato in pubblicazioni e spettacoli osceni (articoli 528 e 529 del codice penale), per aver realizzato, e poi posto in circolazione, la pellicola.

Il film era stato presentato in prima assoluta, il 5 settembre scorso, alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dove gli era stato assegnato il Premio O.C.I.C. (Office catholique international du cinéma).

Nella prima udienza del processo, svoltasi il 24 ottobre scorso, il Tribunale aveva stabilito di prendere visione del film. Dopo la proiezione il Tribunale ha proseguito l'udienza nel pomeriggio con l'interrogatorio di Pasolini.

— Presidente: « Ci dica brevemente, ma chiaramente, che cosa ha inteso dire col suo film ».

— Pasolini: « Il mondo in cui viviamo ha perduto ogni sua dimensione metafisica ed è in preda all'alienazione, intesa come una falsa idea di sé fornita agli individui che lo vivono costringendoli in uno stato di inautenticità. I miei personaggi sono visti con occhio pietoso. In questo mondo alienato irrompe improvvisamente qualcosa di misterioso, ma autentico. Il rapporto fra inautentico e autentico è per contraddizione impossibile in termini usuali e quotidiani. Sul piano della comunicazione linguistica, quest'essere misterioso, questo giovane sconosciuto che rappresenta l'autenticità, non avrebbe potuto farsi comprendere dai protagonisti del film. Ed infatti non parla mai, non li convince con le parole e, pertanto, il dialogo mancato è sostituito con un rapporto d'amore. Tutto il film, per questi motivi, è simbolico ».

« I protagonisti — ha proseguito Pasolini — quando l'essere misterioso se ne va, sono trasformati; tuttavia sia pure in misura diversa, non sono capaci di concepire l'autenticità loro trasmessa. L'irruzione dell'autenticità nel mondo inautentico li pone in crisi; questa crisi, peraltro, è già una forma di salvezza ».

A domanda del presidente sulla oscenità o meno di alcune scene del film, Pasolini ha detto che, rivedendolo oggi con un certo distacco si è maggiormente convinto che non c'è nulla di osceno. « Non ci sono sequenze oscene — ha ribadito — neppure se si osservano staccate dal contesto. Inserite poi come sono nel film, non può neppure sorgere il dubbio o il più lontano sospetto di oscenità, appunto perché il film è tutta una allegoria e il rapporto erotico è sempre simbolico e mai materialistico o veristico ».

A questo punto il presidente del Tribunale ha preso in esame le scene ritenute scabrose dall'accusa ed i particolari che il regista avrebbe potuto evitare senza alcun danno alla tematica del film.

Pasolini ha ribattuto che quei particolari erano necessari per potere spiegare e giustificare le reazioni dei personaggi.

« Secondo me — ha detto

Pasolini — se le scene non avessero avuto quei particolari violenti, non osceni ma imbarazzanti, si sarebbero risolte in altrettante scene di amore fini a se stesse ».

Riferendosi, poi, alla ricerca febbrile dell'esperienza sessuale da parte di una delle protagoniste, l'ha giustificata dicendo che se non si fossero soffermate su determinati particolari, le scene sarebbero state prive di quella emozione e di quella forza necessarie ad esprimere il caso di questa donna e la sua successiva ripresa spirituale. Tra l'altro, è stato chiesto a Pasolini se avesse dato particolari istruzioni agli attori o all'operatore in relazione ad un altro punto scabroso del film, indicato nel capo d'imputazione. La sua risposta è stata negativa.

Giudice *a latere*: « Noi abbiamo ascoltato la sua interpretazione; ma ritiene che il film, diretto ad un vasto pubblico, possa essere capito? »

— Pasolini: « Se mi preoccupassi della minore preparazione di una parte del pubblico, commetterei una azione immorale nei riguardi della libertà di espressione. Tutte le scene sono assolutamente essenziali e funzionali per la tematica di *Teorema* ».

— P. M.: « Vuol forse dire che se non rientrassero nella tematica si potrebbero considerare non dico oscene, ma impudiche? »

— Pasolini: « Assolutamente no. Forse inutili, brutte, ma non oscene ».

A proposito del termine « scandaloso », usato dallo stesso Pasolini nella sua presentazione del libro da cui il film è stato ricavato, lo scrittore ha detto che la parola fu usata in senso estetico e ideologico, non in senso erotico. « Dato che il mezzo cinematografico era totalmente diverso da quello espressivo-letterario — ha chiarito Pasolini — per ottenere lo stesso distacco che avevo ottenuto nell'opera letteraria ho sostituito la chiave umoristico-pietosa con quella del rigore stilistico e direi, quasi, con una forma di sacralità stilistica che allontana. Sono stato più vicino a me stesso facendo il film — ha concluso il regista — che scrivendo il libro ».

Nel corso dell'udienza del 23 novembre, Pier Paolo Pasolini e Donato Leoni sono stati assolti dall'accusa di cui agli art. 528 e 529 C.P. « perché il fatto non costituisce reato » (*n.d.r.*).

« Roma, città aperta » sarà presentato in Spagna

La censura spagnola ha dato in questi giorni il nulla osta per la proiezione in pubblico, nel territorio spagnolo, del film di Roberto Rossellini *Roma, città aperta.* Il nulla osta contiene però una restrizione: il film potrà essere proiettato soltanto in « sale speciali », corrispondenti ai nostri « cinéma d'essai », nella versione in lingua italiana con sottotitoli in spagnolo.

La notizia è stata diffusa dall'ultimo numero del Bollettino di informazione della cultura popolare e degli spettacoli, pubblicato a cura del Ministero delle informazioni spagnolo.

Una nuova scoperta di Bresson

Dominique Sandra, una ragazza di sedici anni, indossatrice, è la nuova scoperta di Robert Bresson. Il regista infatti le ha affidato il ruolo principale del suo nuovo film *La femme douce*, attualmente in lavorazione. E' il primo film a colori di Bresson. Dominique Sandra è la « femme douce » del titolo, ma la sua vicenda sullo schermo finirà con il suicidio. Ella infatti non riuscirà a resistere — nonostante la sua dolcezza e la sua gioia di vivere — alle realtà sordide della vita.

(*Cinepress*)

Attori insoliti per Jean-Luc Godard

Attori « insoliti » saranno gli interpreti del prossimo film di Jean-Luc Godard, *An American Movie*, le ri-

prese del quale sono iniziate il 19 novembre.

Nel film, infatti, compariranno, tra gli altri, Eldridge Cleaver, esponente della organizzazione paramilitare negra « Le pantere nere », il gruppo di cantanti di *rock* « The Jefferson Airplanes », un esponente non ancora scelto della « nuova destra », un bambino negro di dieci anni e un giocatore in borsa di Wall Street.

L'annuncio è stato dato dai responsabili dell'ufficio relazioni pubbliche della società « Jefferson Airplanes ».

Tema del film sarà uno studio tra i rapporti che intercorrono tra la realtà e il mondo delle illusioni. Nella prima parte gli interpreti parleranno spontaneamente dei loro problemi e delle loro aspirazioni. Nella seconda verranno ricreate, attraverso l'interpretazione di attori professionisti, le situazioni esposte nella prima parte del film.

Il fascismo come nevrosi di una nazione nel nuovo film di Bernardo Bertolucci

Bernardo Bertolucci toccherà il tema del fascismo nel film che si accinge a realizzare, il quarto della sua carriera di regista cominciata nel 1962 con *La commare secca* e proseguita con *Prima della rivoluzione* e con *Partner.*

Il nuovo lavoro cinematografico si intitola *Il conformista* — ed è tratto dall'omonimo romanzo che Alberto Moravia pubblicò nel 1951. « Presenterò il fascismo in una chiave particolare — ha detto all'*Ansa* il giovane regista — intendendolo, cioè, come nevrosi di una nazione ».

Il conformista è ambientato nel 1938. « E' la storia — ha continuato Bertolucci — di un uomo che in gioventù ha commesso un omicidio. Per cancellare questo lontano delitto, l'uomo, diventato fascista attivissimo, si presta a commetterne un altro voluto dal regime. Gli viene infatti affidata la missione di uccidere un antifascista, un personaggio molto importante, rifugiatosi in Francia dopo l'avvento della dittatura in Italia ».

Il film sarà girato in Italia e in Francia l'anno prossimo. Non è stato ancora definito il « cast » completo, ma è già stato scritturato l'attore che impersonerà il protagonista della storia: Jean-Luis Trintignant. *Il conformista,* che Bertolucci definisce un film « molto secco e violento », sarà prodotto dalla « Red Film » e da una società cinematografica francese.

Bertolucci ha poi altri progetti. Gli piacerebbe realizzare una versione per lo schermo del romanzo poliziesco di Raymond Chandler *The Long Good-bye.* « Ho già incaricato qualcuno a New York — ha detto il regista — di interessarsi per la combinazione produttiva. E' una storia che mi interessa molto perché riflette tutti i miei sentimenti, i miei dubbi, le mie perplessità sull'America ».

Tutti i libri di Chandler, nei quali vengono narrate le avventure dell'investigatore Philip Marlowe, sono stati portati sullo schermo, meno due: il primo si intitola « The Little Sister » e ne è stata già annunciata prossima la trasposizione cinematografica, che avrà per protagonista James Garner. « The Long Good-bye » è il secondo.

Un ritorno impegnato

Florestano Vancini sta girando *L'isola,* cioè dopo due anni, dal tempo in cui realizzò *Le stagioni del nostro amore,* il suo primo film impegnativo. Interpreti della pellicola — che è ambientata alle isole Tremiti, tra San Domino e San Nicola, sono Giuliano Gemma, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand e Rosemarie Dexter. Particolarmente importante in un film italiano è la presenza di due celebri attori svedesi, interpreti dei grandi film di Ingmar Bergman, Bibi Andersson e Gunnar Björnstrand. La loro presenza non giova solamente a dar lustro al cast. La vicenda de *L'isola* s'incentra sulla pre-

senza nello stesso posto, in un'isola poco abitata, di due coppie, una formata da due giovani amanti italiani, l'altra composta di un professore e della sua giovane moglie.

(Cinepress)

Balsamus

La lavorazione di *Balsamus* procede nel più completo silenzio. Il regista e gli attori, prevalentemente bolognesi, sono tutti esordienti tranne poche eccezioni; la loro storia converge su Balsamus (allusione diretta a Cagliostro), un mago ritenuto dagli intimi un ciarlatano pazzo, ma che sarà capace di sbalorditiva magia contro ogni previsione. Quasi l'esplosione dell'arcano davanti alla logica costruita dall'intelletto.

Il regista è Pupi Avati, trentenne. Egli è anche autore del soggetto e della sceneggiatura. Gli interpreti sono Greta Vaillant, Bob Tonelli (*Balsamus*), Andrea Matteuzzi, Gianni Gavina, Giulio Pizzirani, Antonio Avati, Pina Borione, Lola Bonora. Direttore della fotografia è Franco Delli Colli, composizioni fotografiche delle scene del film sono di Libero Grandi. *(Magic)*

Franchot Tone

L'attore cinematografico Franchot Tone è morto il 18 settembre nella sua residenza di New York, all'età di 65 anni.

Franchot Tone era nato a Niagara Falls, nello stato di New York, e aveva debuttato nel cinema nel 1931. Uno dei suoi primi successi fu il film *Gabriel over the White House*.

Altri film che gli valsero notevoli successi sono stati *I lancieri del Bengala, La tragedia del Bounty* e *Uomini in bianco*.

Franchot Tone era stato sposato quattro volte e precisamente con Joan Crawford, Jeane Wallace, Barbara Payton e Dolores Dornhoft, tutte attrici.

Nonostante la sua lunga carriera hollywoodiana (egli ha girato decine di film), Franchot Tone aveva stabilito la sua residenza a New York nell'East Side.

L'attore era stato dimesso dall'ospedale lo scorso anno dopo essere stato sottoposto ad una cura contro il cancro. Egli si era notevolmente rimesso e sperava di avere vinto la malattia come era già avvenuto per John Wayne.

Recentemente Franchot Tone aveva accettato molti lavori per la televisione, in particolare la parte di un medico nella serie *Ben Casey*, nel 1965.

Nato il 27 febbraio nel 1906 a Niagara Falls, Franchot Tone era figlio di un ricco industriale. Questa sua posizione sociale gli facilitò l'ingresso nel mondo del cinema e lo portò quasi naturalmente a sostenere ruoli di un bonario ed elegante uomo di mondo.

Iniziò la sua carriera teatrale alla Cornell University e fece il suo debutto professionale nel « New Blaywright's Teater » del Greenwich Village, a New York. E' stato anche un brillante attore teatrale.

Virginia Valli

Virginia Valli, nota attrice americana del cinema e del teatro, è morta a Palm Springs il 26 settembre alla età di 70 anni, dopo lunga malattia. Era sposata dal 1932 con l'attore Charles Farrell. I due avevano fondato, insieme con Ralph Bellamy, il « Raquet Club », uno dei circoli più eleganti di Palm Springs.

Lee Tracy

L'attore Lee Tracy è morto il 22 ottobre a Santa Monica, in California. Da oltre quaranta anni, impersonava costantemente in cinema, e talora in teatro, personaggi di giornalisti onesti, coraggiosi e infaticabili.

Ramon Novarro

Ramon Novarro, celebre attore del cinema muto, è

stato assassinato, pare da amici occasionali.

Il cadavere di Novarro è stato trovato il 31 ottobre dal suo segretario, nell'appartamento alla periferia di Hollywood dove essi vivevano. La polizia ha riferito che Novarro aveva sofferto gravi lesioni alla testa. La stanza da letto era macchiata di sangue, e vi erano segni di lotta. Gli occhiali dell'attore erano stati spezzati e i mobili della camera rovesciati e vuotati. Poco dopo la scoperta del cadavere, è giunto sul luogo un fratello dell'attore.

Ramon Novarro era nato il 6 febbraio 1899 a Durango (Messico), il suo vero nome era José Ramon Gil Samaniegos. Il padre, dentista, si era trasferito negli Stati Uniti nel 1913, dopo la rivoluzione messicana. La famiglia incontrò gravi difficoltà finanziarie. Ramon cominciò a lavorare come commesso di negozio, e anche come maschera di teatro, maestro di pianoforte, cantante di cabaret, ballerino. Una volta, mentre a Hollywood si esibiva in una pantomima, fu notato dal regista Rex Ingram, che gli offrì un ruolo nel *Prigioniero di Zenda.* Fu un successo immediato. Dopo di allora Ramon Novarro interpretò numerosi film di grande successo, come *Scaramouche, Ben Hur, Mata Hari, Il principe studente,* recitando a fianco di attrici come Greta Garbo, Norma Shearer e Myrna Loy. Fu una delle più grandi stelle del muto, ma riuscì a mantenere le sue posizioni anche con l'avvento del sonoro. Negli ultimi anni aveva lavorato saltuariamente, fra l'altro con brevi comparse alla televisione.

Mireille Balin

L'attrice francese Mireille Balin, la quale fu assai nota negli anni precedenti la seconda guerra mondiale per le sue interpretazioni a fianco di Jean Gabin e Tino Rossi, è morta l'8 novembre all'età di 59 anni. Da una decina di anni era ospite di una casa di riposo a Parigi. Mireille Balin, la quale interpretò il suo ultimo film dal titolo *La dernière chevauchée* nel 1946, è morta quasi dimenticata e priva di risorse in un ospizio dove era ospite da circa dieci anni. Ella fu una delle più celebri attrici dello schermo negli anni trenta. Basti pensare che nel 1946 (quando all'età di 37 anni interpretò i suoi ultimi film, *Dernier atout* di Jacques Becker e *La dernière chevauchèe* di Leon Mathot) aveva al suo attivo ben 65 film.

Alla vigilia della seconda guerra mondiale era considerata una della più capaci, affascinanti e ricercate stelle del cinema francese; ma proprio il conflitto segnò con appena qualche eccezione la fine della sua carriera. Nel 1946 abbandonò infatti ogni attività e si ritirò in una villa di sua proprietà a Cannes. Ben presto si trovò in difficoltà economiche aggravate da una salute cagionevole, e ciò spiega come Mireille Balin sia vissuta, in questi ultimi anni, grazie agli aiuti di una organizzazione destinata all'assistenza degli attori bisognosi.

Ella era nata a Montecarlo nel 1911, figlia di un giornalista che lavorava presso il quotidiano ginevrino « La tribune de Genève ». Compiuti gli studi decise di fare la modella e poi l'indossatrice. Fu notata da Georg Pabst il quale la fece lavorare nel film *Don Chisciotte.* La celebrità venne nel 1936 quando a fianco di Jean Gabin interpretò *Pepé le Moko* e *Gueule d'amour.*

Nel 1937 Mireille Balin fu, insieme con il popolare cantante Tino Rossi, la protagonista del film *Naples au baiser de feu.* Il film segnò un ulteriore successo dell'attrice ed anche l'inizio di un lungo amore tra i due artisti, che vissero insieme vari anni. Anzi, Mireille Balin, per non lasciare Tino Rossi, rinunciò ad una promettente carriera ad Hollywood.

Berthold Bartosh

Uno dei più grandi artefici del cinema a disegni

animati, il cecoslovacco Berthold Bartosh, è morto il 14 novembre a Parigi. Aveva 75 anni.

Autore di numerosi cortometraggi, era noto specialmente per aver realizzato nel 1934 in Francia il film *L'idée,* dalle incisioni di Franz Messersel, che ebbe una grande influenza sui cartoni animati « tragici », a cominciare da quelli di Alexeiff. Dal 1952, Bartosh lavorava alla realizzazione di un film di « variazioni luminose ». Il cineasta cecoslovacco, di origine austro-ungherese, fu il primo, nella storia del cinema, ad usare l'animazione multiplanica, poi ripresa da Walt Disney.

Walter Wanger

Il produttore cinematografico Walter Wanger è morto il 18 novembre a New York, all'età di 74 anni. Sembra che la morte sia da attribuirsi a crisi cardiaca.

Walter Wanger si chiamava in realtà Walter Fouchtwanger, ed era nato nel 1894 a San Francisco. Partecipò alla Conferenza di Versailles come ufficiale addetto alle informazioni presso il presidente Wilson. Ma quando sembrava ormai avviato alla carriera diplomatica, trovò un posto di controllore alla produzione presso la Paramount. Nel 1918 cominciò dunque la sua carriera cinematografica, interrotta brevemente e saltuariamente per lavorare in teatro. Lavorò per alcune delle più note case cinematografiche e come indipendente. I suoi film *Lo sceicco, La Regina Cristina, Il sentiero del pino solitario, Ombre rosse,* portarono alla celebrità attori come Rodolfo Valentino, Greta Garbo, Ingrid Bergman, John Wayne. Il suo ultimo film è stato *Cleopatra.* Amareggiato dalle critiche per le spese eccessive incontrate in questo film, Wanger si era ritirato da Hollywood.

Wanger era una personalità stravagante e portata allo spendere. Si era sposato due volte, con le attrici Justine Johnson e Joan Bennett, dalla quale ultima divorziò nel 1965. Egli lascia due figlie.

Wanger è morto nel sonno, nell'appartamento d'albergo che solitamente occupava a New York.

LA PROSA

Il « Piccolo » di Milano

Questi i nuovi spettacoli prodotti dal Piccolo Teatro della Città di Milano per la stagione 1968-69:

Visita alla prova de « La isola Purpurea » di Mickail Bulgakov *con interventi e ipotesi finale* di Giuliano Scabia.

Prima rappresentazione per l'Italia

La vita immaginaria dello stradino Augusto G. - di Armand Gatti.

Prima rappresentazione per l'Italia

Il crack - di Roberto Roversi.
Novità assoluta.

Off limits - di Arthur Adamov.

Prima rappresentazione per l'Italia

Erodiale - di Giovanni Testori.

Novità assoluta.

Accanto agli spettacoli nuovi, il Piccolo è felice di offrire in abbonamento al pubblico milanese la produzione autonoma del « Gruppo Teatro e Azione » promosso e diretto da Giorgio Strehler: *Cantata di un fantoccio lusitano* di Peter Weiss.

Il cartellone della stagione 1968-69 potrà essere completato con la ripresa di *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. L'ormai celeberrimo spettacolo del Piccolo è stato nuovamente invitato a visitare la Francia e Parigi, la Germania, la Tunisia e per la prima volta a recarsi in Turchia, Libano, Persia. Potrà quindi riprendere dal febbraio '69 con una lunga tourné l'itinerario per l'Italia e per il mondo. *(P.T.)*

IL TEATRO LIRICO

La Stagione Lirica alla SCALA di Milano

La sera del 7 dicembre si è inaugurata la Stagione Lirica del Teatro alla Scala di Milano, con il *Don Carlo* di Giuseppe Verdi diretto da Claudio Abbado.

Seguiranno le seguenti opere e balletti:

La Walkiria di Richard Wagner; *Il Mandarino meraviglioso* di Béla Bartok e *L'estasi* di Aleksandr Skriabin; *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinski; *Ulisse* di Luigi Dallapiccola; *Orfeo ed Euridice* di Christoph W. Gluck; *La figlia del reggimento* di Gaetano Donizetti; *Maria di Rohan* di Gaetano Donizetti; *Edipo re* di Sofocle e Andrea Gabrielli e *Oèdipus rex* di Igor Stravinski; *L'assedio di Corinto* di Gioacchino Rossini; *Romeo e Giulietta* di Hector Berlioz; *Luisa Miller* di Giuseppe Verdi; *Manon* di Jules Massenet; *La bella addormentata nel bosco* di Piotr I. Ciaikovskij; *La bohème* di Giacomo Puccini; *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti; *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi; *L'assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti.

Programma del Teatro « La Fenice » di Venezia - Stagione 1968-69

La sera del 6 dicembre si è inaugurata la Stagione Lirica della « Fenice » di Venezia con la *Medea* di C.L. Cherubini.

Seguono, fino al 5 giugno 1969, le seguenti opere:

— *Così fan tutte* di W. A. Mozart;
— *Mefistofele* di A. Boito;
— *Il campiello* di E. Wolf Ferrari;
— *I puritani* di V. Bellini;
— *Salomè* di R. Strauss e *Didone e Enea* di H. Purcell; *Tannhäuser* di R. Wagner;
— *Il tabarro* di G. Puccini, *Suor Angelica* di G. Puccini e *Gianni Schicchi* di G. Puccini;
— *Francesca da Rimini* di R. Zandonai;
— *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini;
— *Don Carlos* di G. Verdi;
— *Il pozzo e il pendolo* di B. Bettineli, *Estri* (*balletto*) di G. Petrassi e *Il Gabbiano* (*balletto*) di R. Vlad;
— *Belisario* di G. Donizetti;
— *Lucia di Lammermoor* di G. Donizetti;
— *Balletto dei Cosacchi dell'Ucraina;*
— *Balletto dell'Opera di Marsiglia;*
— *Balletto del XX secolo di M. Bejart;*
— *London's Festival Ballet.*

Programma del Teatro «San Carlo» di Napoli. Stagione lirica 1968-69.

La Stagione Lirica del « San Carlo » di Napoli si è inaugurata la sera del 7 dicembre con il *Nabucco* di Giuseppe Verdi diretto da Gianandrea Gavazzeni.

Seguiranno le seguenti opere: *Madama Butterfly* di G. Puccini; *Maria Stuarda* di Donizetti; *I quattro Rusteghi* di E. Wolf-Ferrari; *Compagnia dei balletti dei cosacchi di Ucraina; Andrea Chénier* di U. Giordano; *Otello* di G. Verdi; *Werther* di J. Massenet; *Lo straniero* di I. Pizzetti; *Job* di L. Dallapiccola, *Burlesca* di A. Veretti e *Il ritratto di Don Chisciotte* di G. Petrassi; *Tannhäuser* di R. Wagner; *Tosca* di G. Puccini; *Pelléas et Mélisande* di C. Debussy; *Spettacolo di balletti* del San Carlo; *Il Conte Ory* di G. Rossini; *Aida* di G. Verdi; *La Bohème* di G. Puccini.

Programma del Teatro « Comunale » di Firenze - Stagione Lirica Invernale 1968-69.

La Stagione Lirica Invernale del « Comunale » di Firenze si è inaugurata la sera del 13 dicembre con il *Trovatore* di Giuseppe Verdi diretto da Thomas Schippers.

Seguiranno le seguenti opere: *Così fan tutte* di W.A. Mozart; *Manon* di J. Massenet; *Macbeth* di G. Verdi; *Il prigioniero* di L. Dallapiccola; *La voce umana* di F. Poulenc; *Gian-*

ni Schicchi di G. Puccini. L'orchestra, il coro e il corpo di ballo sono del *Maggio Musicale Fiorentino* (*T.C.*).

TELEVISIONE

Rossellini e la televisione

Roberto Rossellini che sta lavorando ad una lunga serie televisiva di dodici ore ilustrante la storia dell'uomo da quando è apparso sulla terra per sopravvivere e adattarsi, ha detto che ciò che lo spinge a lavorare per la televisione dipende da due ordini di motivi. In primo luogo l'aver sentito il cinematografo comune quasi completamente vano; vano perché i temi che si trattano sono sempre gli stessi, una ripetizione all'infinito. C'è nel cinema un atteggiamento di estremo cinismo e di estremo scoramento di fronte al progresso. Il cinema era valido, efficace, utile, immediatamente dopo la guerra, « in quanto serviva ad orientarci e a capire certe cose: si trattava proprio di tirare il bilancio di un periodo della storia ». « Tornando al lavoro che sto facendo — ha detto ancora Rossellini — ecco le ragioni che mi hanno spinto a girare questo programma: primo, cercare io stesso degli altri motivi che possano diventare drammatici, e quindi nuove tematiche e un allargamento dell'orizzonte della mia esplorazione. Poi, se viviamo in questo progresso ferocemente « accelerato », bisogna diventare completamente vittime del progresso oppure bisogna di tale progresso avere coscienza? Questo è il secondo aspetto. Ed entrambi finiscono per fondersi. Di qui è venuta la necessità di fare questo cinema o questa televisione, in questa direzione, anche « didascalica » se vogliamo, se naturalmente il « didascalico » non esclude una certa complessità di fondo ».

(*Cinepress*)

Bolchi prova al centro TV di Roma

Proseguono, presso il Centro di Produzione TV di Roma, le prove de *I Karamazov* il nuovo romanzo sceneggiato, tratto dall'omonimo romanzo di Dostewski, affidato alla regia di Sandro Bolchi.

Fanno parte del cast, oltre a Salvo Randone (*Fiodor Karamazov*), Corrado Pani (*Dimitri Karamazov*), Lea Massari (*Griscinka*), Carla Gravina (*Katierina*), Umberto Orsini (*Ivan*), Antonio Salines (*Smerdiakov*), Adolfo Geri (*Parfenovic*), Carlo Alighiero (*Makarov*), Carlo D'Angelo (*Aliocia*). Inoltre: Fosco Giachetti, Laura Carli, Glauco Onorato, Cesare Polacco, Giovanna Galletti, Antonio Battistella, Sergio Tofano, Cecilia Sacchi, Umberto Ceriani, Andrea Bosic, Mariolina Bovo, Erminio Spalla, Gualtiero Tumiati.

Fra attori (116 in tutto), figuranti e comparse, il romanzo impegnerà circa 500 persone. (*TV*)

A Cottafavi il premio «Marconi »

Il regista Vittorio Cottafavi ha vinto, per il complesso della sua attività, il decimo premio nazionale « Guglielmo Marconi » per la televisione. A Giampaolo Cresci, per la inchiesta « Europa giovani », è andato il premio speciale (una coppa) dedicato alla memoria del regista Carlo Alberto Chiesa. La giuria del premio era presieduta da Achille Campanile e composta da Domenico Bartoli, Luigi Chiarini, Giuseppe Dessì, Diego Fabbri, Giuliano Gramigna, Guido Guarda. Riprendendo una tradizione del « Premio Marconi » che nelle passate edizioni destinava un riconoscimento speciale agli autori di saggi e di studi sugli aspetti culturali della televisione, la fondazione Marconi ha deciso di attribuire quest'anno una medaglia marconiana alla memoria di Alessandro Terranova, per il saggio postumo: « Dieci anni di jazz in televisione ».

Bergman, Canzonissima, Cristoforo Colombo, Zoom *nelle periodiche inchieste dell'AIART*

Il ciclo televisivo dei film di Bergman, secondo la periodica inchiesta dell'AIART, è piaciuto ai telespettatori sebbene i giudizi differiscano a seconda del livello culturale del pubblico. Dalla commissione centrale di ascolto dell'associazione il ciclo, dopo la trasmissione dei primi film, è stato definito quasi all'unanimità ottimo. « Si tratta di un contributo culturale di primo ordine, è detto nella scheda ».

Il giudizio dell'inchiesta « periferica », condotta cioè dall'AIART nelle varie province d'Italia, è nel complesso buono, anche « se non tutto il pubblico ha prestato al ciclo l'attenzione necessaria per comprendere le problematiche del regista ». *Canzonissima* di quest'anno è per ora giudicata « discreta ». Per *Cristoforo Colombo* i giudizi sono sostanzialmente positivi. « La trasmissione di episodi storici che esaltano valori umani — è detto nella scheda — è senza dubbio producente a tutti gli effetti. Questo programma è stato realizzato con una certa cura e notevole impegno, ma si lamenta qualche pesantezza didascalica ». *Zoom* infine, secondo l'indagine, è troppo lunga per essere una trasmissione a carattere culturale e per l'ora in cui viene trasmessa. La commissione centrale dell'AIART ha notato peraltro che alcuni servizi sono di ottimo livello e che nel complesso il programma è caratterizzato da una certa originalità e da eleganza formale. *(S.S.Q.)*

(a cura di Nediv, *dal Notiziario Cinematografico Ansa e da altre fonti)*

* * *

La nostra rivista è aperta alla pubblicazione di lettere, nonché di notizie di cultura e di spettacolo (cinema, teatro, televisione, prosa, lirica, ecc.) che singoli lettori, associazioni, circoli, enti, organizzazioni ci vogliano far pervenire.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7 × 23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Attualità di Jean Renoir nella "retrospettiva" di Venezia

di GIACOMO GAMBETTI

Quale il significato di una « retrospettiva » dedicata oggi al Renoir del cinema francese d'anteguerra? Nessuna « celebrazione » certamente, nessuna occasione superficiale: ma, davvero, un preciso richiamo alla realtà, e al rigore morale di un uomo, di un autore che ha sempre immesso totalmente se stesso nell'impegno civile e in quello culturale.

Il primo periodo francese di Renoir è tra i più solidi e fertili dell'intera labile storia del cinema, e la coerenza dell'autore nel proprio impegno estetico, politico, civile fra le più lineari. Gli anni dell'esilio a Hollywood portarono alla realizzazione di cinque film, nessuno dei quali al di sotto di un livello di medio mestiere, ma nessuno con l'impronta di una personalità primeggiante, neanche *The Southerner*, indubbiamente il più umano, e non a caso quello realizzato in maggiore libertà produttiva, quello che si riaggancia alle linee di una polemica popolare e che, nel verismo dell'assunto e dello svolgimento, urtò le convenzioni e i pregiudizi del sud degli Stati Uniti.

Poi Renoir uscì da Hollywood e approdò in India, per *The River* (1950), ed era un Renoir forse stanco, che certamente vedeva le cose del mondo e del cinema col distacco, alcuni anni dopo, di un altro grande regista intriso di (nuovo) realismo, Rossellini (un autore che andrebbe studiato attentamente, a proposito di Renoir, sia in rapporto al primo momento sia all'ultimo, *La prise de pouvoir par Louis XIV*). Per entrambi il soggiorno e il lavoro in India — indipendentemente dalla qualità e dai risultati, ora non in discussione — fecero da separazione e insieme da tramite fra un momento cruciale e l'altro della loro opera: « Prima della guerra — scrisse Renoir al tempo di *The River* — il modo più personale di partecipare al clima generale era per me il tentare di portare una voce

(*) Il resoconto dei film in concorso alla XXIX mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia è uscito nel n. 9-10 di *Bianco e Nero*, settembre-ottobre 1968.

di protesta. Non credo che i critici siano mai stati amari coi miei film. Amo troppo l'umanità e oso sperare che ai miei sarcasmi si mescolasse sempre un poco di tenerezza (...). Oggi, l'uomo diverso che io sono si accorge che non è più il tempo di sarcasmi e che tutto quello che io posso portare a questo universo illogico, irresponsabile e crudele è soltanto il mio 'amore'. Evidentemente c'è in questo la speranza egoista di averne qualche corrispettivo: sono cattivo quanto gli altri e ho altrettanto bisogno di sorridente indulgenza » (1).

Per Renoir, *The River* segnò la tappa immediatamente precedente al ritorno al lavoro in Europa, dapprima coproduzioni franco-italiane comunque non prive di sapore, e poi di nuovo qualche titolo di rilievo, primi fra tutti, e per differenti motivi, *Le déjeuner sur l'herbe* e *Le testament du docteur Cordelier*, entrambi del '59. Ecco infatti che i due film si legano giustificatamente alle esperienze antiche: al senso figurativo, l'uno, ai rapporti col mondo della pittura, presente fin dal riflesso paterno e dalle prime opere del muto; l'altro al grottesco e al sarcasmo, componenti essenziali del cinema di Renoir, con le punte più alte nello straordinario gioco-vero di critica e di intelligenza di *La règle du jeu*.

La fille de l'eau è il primo film di Renoir (1924-25) e risente della « avanguardia » in cui, in quegli anni, lavorava anche un giovane attore e scrittore che stava dedicandosi, all'inizio, con scarsa convinzione, alla regia (René Clair, *Entr'acte*): dell'avanguardia e del clima di quegli anni parigini. Ai movimenti sperimentali Renoir non avrebbe dato, e neppure del tutto, che una sola altra opera (*La petite marchande d'allumettes*, 1928), esaurendo rapidamente, in tal modo, la prima linea della propria ispirazione: ispirazione di ambiente, si è detto, più che di autore. Tuttavia la componente « arti figurative e tradizionali », nel regista, non si sarebbe affatto esaurita. Anzi: lungi dal rinnegare le proprie origini, mentre dal secondo film (*Nana*, 1926) la solida concretezza della scelta è inequivocabile nel senso dell'indagine veristica e psicologica (indagine che, rifacendosi a Zola, affondava le proprie radici in una precisa cultura nazionale e popolare), Renoir ha poi sempre prestato grande cura alla composizione figurativa e al rapporto dell'ambiente e del paesaggio col personaggio. Una raffinata cultura letteraria e figurativa, da *Nana* in poi, salvo rare eccezioni (eccezioni sempre giustificate, mai « vacanze »), è componente indistinguibile e inscindibile del « verismo » del regista: e tale commistione è appunto una delle basi del suo stile. Anche un film minore come *Tire au flanc* (1828), l'ultimo del muto per Renoir, « in parte burlesco, in parte tragico, in parte feerico » (2), è indicativo al riguardo. E poi, vale la pena di ricordare che è proprio con *Tire au flanc* che si impose in cinema un attore ginevrino, già affermato in teatro, che sarebbe rapidamente diventato uno degli attori-base del cinema francese

(1) Cfr. *Premier Plan*, numéro spécial 22-23-24, Serdoc, Lyon, mai 1962 (questo e gli altri brani di *Premier Plan* di seguito citati sono tradotti da G.G.).
(2) Cfr. Osvaldo Campassi, 10 *anni di cinema francese*, vol. I, Poligono Editrice, Milano 1948.

degli anni Trenta, Michel Simon (*Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier, 1925; *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Th. Dreyer, 1928).

Il rapporto *La fille de l'eau* - *Nana*, primo e secondo film di Renoir, negli anni del muto, si ripeté con *On purge Bébé* (1931) e *La chienne* (1932), primo e secondo film di Renoir appena a contatto col sonoro: gioco divagatorio anche se intelligente e anche se tratto da Feydeau, l'uno, drammone il secondo: « I francesi prima con diffidenza e poi con entusiasmo si gettarono al 'parlato' — scrisse Renoir. — Anch'io avrei voluto fare come gli altri; senonché, una volta per tutte, mi avevano classificato come autore di film drammatici muti, una specie di nemico del teatro; perciò di me non volevano sentir parlare in questo nuovo mestiere che, all'inizio, consisteva nel portare sullo schermo, parola per parola, le opere teatrali di successo. Attesi quasi due anni l'occasione. Nel frattempo, tutto l'edificio commerciale su cui il cinema era costruito ruzzolava fragorosamente... Il mio primo film parlato fu una specie d'esame. Diffidavano di me. Bisognava che provassi. (...) D'altronde, ho fatto bene a cominciare così. Probabilmente mi sarei spezzato le reni, se avessi debuttato nel film parlato con un'opera di una certa importanza. Era l'epoca dei rumori falsi. Gli accessori, le scene erano stati adattati per il sonoro con una ingenuità incredibile. Queste abitudini m'irritarono; per dar segno della mia cattiva vena, decisi di registrare il rumore che fa la cassetta dell'acqua dei gabinetti. Fu una specie di rivoluzione: valse più questo per la mia reputazione, che il riuscire a far bene una dozzina di scene. Le più illustri personalità artistiche e scientifiche delle grandi società sonore dichiararono che la mia era stata 'una audace innovazione'. Dopo un simile colpo da maestro, non potevano più rifiutarmi quel che io reclamai dopo un anno: la possibilità di girare *La chienne* da un romanzo di Lafouchardière » (3).

L'autocontrollo intellettuale permette a Renoir una continua presenza critica, una continua libertà espressiva: gli concede di forzare le tinte e di serbare a sé e al proprio « divertimento » e a quello dei critici attenti la scoperta, nei suoi film, di differenti e coesistenti ragioni d'essere. Il discorso può indubbiamente essere meglio affrontato in relazione alle singole opere, ma preme qui ora notare che la ricchezza di tonalità dei più importanti tra i film di Renoir porta a rinvenire anche nella linea univoca e chiara del verismo quegli umori che culmineranno appunto, alla vigilia della guerra, in un film fondamentale — fondamentale non solo per Renoir e per il cinema francese — e forse sinora non così criticamente approfondito come merita, qual è *La règle du jeu* (1939). Mentre cioè ironia e umorismo sono a volte dichiarati, ad esempio in *Boudu sauvé des eaux* del 1932, e in *Chotard et C.ie* del 1933, altre volte sono più indiretti ma non meno efficaci, e soprattutto non meno determinanti ai fini della maturità delle opere e del loro sopravvivere al tempo in cui sono state realizzate. *Nana* (1926) - *La chienne* (1932) - *La nuit du carrefour* (1932) - *Madame Bovary* (1934) - *Toni* (1934) - *Le crime de Monsieur Lange* (1935) - *Les basfonds* (1936) - *La grande illusion* (1937) - *La Marseillaise* (1937) - *La bête humaine* (1938) — se vogliamo legare l'uno all'altro i film rea-

(3) Da *10 anni di cinema francese* cit. Riportato anche in *Premier Plan* cit.

listici di Renoir — danno al tempo stesso il dramma in atto, nel suo momento culminante, e il suo risvolto critico; hanno la forza della realtà e la consapevolezza di un inequivocabile giudizio politico e morale; una grossa, sensuale corposità e la finezza del particolare; la partecipazione e il distacco dell'autore, nella linea della cronaca e insieme nella forma classica della proposta storica. Da queste considerazioni muovono anche le altre di chi, come Henri Agel (4), ha tentato di svincolare Renoir da una troppo esclusiva valutazione realistica. Il discorso di Agel, che vuole affermare una componente fantastica nell'opera e nella natura di Renoir, è accettabile nel senso in cui precisa che la personalità di un autore del rigore e della vastità di orizzonti di Renoir non può prescindere dall'intervento di un'ispirazione anche irrazionale e da « una specie di disponibilità lirica alla parte non coerente del mondo, una falla nell'armonia logica, una inclinazione verso il sogno » (5) meno legittimo sarebbe, è chiaro, ove tendesse a spostare radicalmente l'angolo di visuale.

Ma ancora una volta, non sono le definizioni che contano, chè altrimenti potremmo raccoglierne decine, su Renoir, senza arrivare ad alcun giudizio compiuto e convincente, poiché la sua personalità complessa sfugge alle schede. Quel che vale è soprattutto una sintesi. E a noi pare che la ricchezza dello stile di Renoir sia al tempo stesso risultato e prova di modernità, attualità, maturità e una delle ragioni della verifica odierna, coi film a Venezia a disposizione del pubblico e della critica, anche se purtroppo è mancata la possibilità di organizzare — come si voleva — ampi dibattiti e confronti, con l'autore, i critici, il pubblico.

In effetti, è evidente che, come gli autori veri, Jean Renoir si esprime nei confronti della società in cui vive con le opere, con la forza della propria cultura e del proprio spirito critico, non di rado in aperta antitesi ai conformismi, capace di volgere a vantaggio della propria personalità qualsiasi occasione di partenza, così da rovesciare o da puntare al rovesciamento di posizioni e di idee. L'origine letteraria di molti dei suoi testi diviene quindi un motivo — conscio e meno conscio — per partecipare alle prerogative della cultura francese anni Trenta (la linea verismo — Zola—Flaubert, ad esempio), andando nello stesso tempo al di là di una semplice trascrizione. Così *La bête humaine* è un capolavoro — uno dei molti, veri capolavori di Renoir — indipendentemente dal rispetto o meno del romanzo d'origine, ed è un film che dice tante più cose di quante fossero nell'assunto iniziale. I problemi dei rappori fra cinema e letteratura e, nell'ambito del cinema, dei rapporti fra lavoro e guida del regista e contributi di sceneggiatura e dialoghi, contributi della recitazione, della scenografia, della fotografia, della musica sono forse tra i più importanti da risolvere, specie in quella zona anonima in cui il film non è più commercio e non è ancora arte. Il risultato massimo è appunto, qualche volta, l'arte, ma più spesso la partecipazione attiva e critica di un uomo alle forme espressive e quindi alla vita del proprio tem-

(4) Cfr. Henri Agel, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Editions du Cerf, Paris 1958.

po. Dichiarò Renoir nel 1938: « Quello che io so è che ora comincio a comprendere come si deve lavorare. So che sono francese e che devo lavorare in una direzione del tutto nazionale: che, facendo questo e solamente questo, posso arrivare agli uomini degli altri Paesi e fare opera di internazionalismo » (5).

Molti passi in avanti ha fatto il cinema con Jean Renoir, anche nel senso della tecnica (va sottolineato ancora *Le testament du docteur Cordelier*, girato nel '59 contemporaneamente per il cinema e la televisione, con un procedimento di rara efficacia strumentale ed espressiva), ma ancor più ne ha fatti, appunto, verso l'apertura di nuovi orizzonti stilistici e qualitativi. L'adesione del regista al 'Fronte Popolare' diede un'impronta non solamente e soprattutto non pedestramente partitica, ma ancora una volta originale, autonoma, trasfigurata, a *Le crime de Monsieur Lange* (1935), a *La vie est à nous* (1936), *Les bas-fonds* (1936) e soprattutto a *La grande illusion* (1937) e *La Marseillaise* (1937): ancora una volta classicità e romanticismo insieme, celebrazione datata e nello stesso momento prospettata nel futuro. Questo è, fra l'altro, uno dei caratteri distintivi, per Renoir, nell'ambito di quella che spesso viene troppo frettolosamente considerata una triade quasi del tutto unitaria e indistinta: Renoir, Carné, Duvivier. Uno stile e un mondo, quelli di Renoir, di caratteri e di risultati assai diversi dal fatalismo pessimista anche se sincero e narrativamente accurato di Carné, e dalla univoca dimensione del mestiere di Duvivier.

Sia Marcel Carné — il più giovane e il più vicino al clima rarefatto della poesia di Jacques Prévert — che Julien Duvivier hanno i loro capolavori. Ma Carné deve addirittura arrivare al '43-44 con *Les enfants du Paradis*, anche se *Jenny* (1936), *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938), *Hôtel du nord* (1938), *Le jour se lève* (1939) si inseriscono, quasi ripetendosi ossessivamente su una sola corda, in temi simili a quelli di Renoir, nel loro stesso momento storico; Duvivier si limita a *Pepé le Moko* (1937). Ma ci sembra ovvio che lo spessore critico, culturale, poetico, spettacolare di questi film, rispetto agli altri di Renoir, è soltanto in superficie il medesimo, toccando in realtà ben pochi dei tasti della grande sinfonia renoiriana. Se infatti per Carné va ancora ricordata la grandissima intuizione di *Les enfants du Paradis*, opera eccezionale, Renoir ha quasi ogni volta — pur in una straordinaria unità — innovato e sperimentato (anche quando non ha più fatto ricorso a avanguardie e a sperimentalismi dichiarati: anzi proprio allora agendo consapevolmente dall'interno delle proprie ragioni estetiche e civili): *Nana* per il verismo, dopo *La fille de l'eau*, il dramma de *La chienne* dopo la divagazione di *On purgé Bébé*, e poi il poliziesco-avventuroso di *La nuit du carrefour*, e l'anticipazione che oggi diremmo neorealistica di *Tòni*, il giallo di *Le crime de Monsieur Lange*, il quadro idillico e familiare di *Une partie de campagne*, e infine l'affresco biografico e umanitario di *La grande illusion*, quello storico-letterario de *La Marsellaise*,

(5) In *Le Point* n. 18, déc. 1938; dichiarazione riportata in *Premier Plan* cit.

quello realistico-intellettuale-pietoso-crudele anticipatore di *La règle du jeu.*

La foce di tutto il primo periodo francese di Renoir è infatti, come si è accennato, *La règle du jeu* (1939), il segno dell'ironia amara e quasi presaga degli anni bui che il mondo stava per iniziare, della « commedia » disgregatrice e tragica che l'umanità avrebbe vissuto. Renoir, che non di rado ha recitato nei propri film, interpreta qui un personaggio che, tipico del teatro, vive e commenta nello stesso tempo i fatti cui partecipa: le considerazioni che più sopra abbiamo avanzato si confermano ulteriormente. La forza critica del regista è quella stessa che ha fatto di lui uno dei pochi registi delle vecchie generazioni che i giovani critici e i giovani registi francesi del '50-60 (i *Cahiers*, la « nouvelle vague ») non disprezzino: Renoir, tra costoro, è anzi (con Rossellini e 'pour cause', come si è accennato) ammirato e considerato un maestro di rigore, di polemica-diretta mediante i fatti e il sacrificio, la cultura, l'approfondimento umano, contro il non amore per il cinema, la non-ricerca, la superficialità e il disimpegno. Il discorso relativo alla influenza di Renoir (il Renoir degli anni Trenta) sul cinema a lui successivo più maturo e avanzato, del resto, in Francia e negli altri Paesi, costituisce un capitolo a sé di studi, confronti, riflessioni, ancora da coordinare.

Ha chiuso, oggi, Renoir, la propria straordinaria attività di poeta? Dichiarò nel 1962, rispondendo a chi gli chiedeva quali fossero in quel momento i suoi programmi: « Non ho precisi progetti per fare film. Scrivo attualmente un libro su mio padre e vorrei tanto scrivere anche un romanzo. Forse girerò ancora film, ma non so né quali né come » (6). Successivamente gli è stato bocciato, in Francia, per motivi di censura, un film dal titolo *Ça c'est la révolution.* Così, dal 1961 (l'anno di *Le caporal Epinglé*), Renoir ha scritto la biografia paterna e il romanzo, ma non ha più diretto film. E' anche questo un giudizio, da parte di chi tanto ha detto con la macchina da presa, in momenti difficili, su un mondo cinematografico in cui i tabù del commercio, della censura, del compromesso non si dànno mai per vinti, e su un mondo « civile » in cui troppo spesso la macchina da presa è soltanto un accessorio, un mezzo poco diverso dagli elettrodomestici. Ed è ancora una volta un segno di coerenza e di accusa, una risonante « voce che protesta » così col silenzio come con film di trent'anni fa di inalterata validità contemporanea, ammonimento di umane, pubbliche responsabilità.

(6) In *Cinémonde* n. 1435, 6 février 1962, interview à Hervé le Boterf; riportata in *Premier Plan* cit.

Incontro con l'autore

Jean Renoir : la realtà mi ha sempre influenzato

D) *Le chiederei un confronto tra la situazione del cinema francese degli anni Trenta e quella di oggi.*

R) Tutte le attività umane si possono dividere in modi diversi e arbitrari. Ad esempio si può benissimo dividere la storia del cinema per generazioni, oppure per tendenze. Nel '30 c'erano Carné e Duvivier, e non dimentichiamo René Clair che ha dominato quella generazione. Naturalmente c'era qualcosa di comune fra noi tutti, e poi i giovani che lavoravano con noi sono entrati nella carriera a loro volta. Ne potrei ricordare molti, oltre a Jacques Becker, che hanno fatto dei film eccellenti, solamente diversi da quelli che li hanno preceduti, perché avevano le loro idee e gli anni erano passati. Se noi parliamo della « nouvelle vague » vediamo che ci ha dato *Jules et Jim*, *Les 400 coups*, J. L. Godard, delle grandi cose, ma in modo diverso dalla mia generazione. Personalmente, credo di poter dire di essere sempre stato influenzato da tutto, attorno a me. Ritengo però che non si possa parlare di contrapposizione di generazioni. Infatti se guardo il lavoro dei giovani d'oggi, vi trovo idee che quando io le espressi, quarant'anni fa, sembravano bizzarre, ed è per me motivo di soddisfazione constatare che oggi sono accettate da tutti.

D) *Il professor Chiarini, prima della proiezione del suo film* Toni, *ha detto che questa sua opera si può collocare fra quelle che hanno preannunciato il neorealismo italiano. Mi vuole dire qualcosa in proposito?*

R) Io credo che molti film abbiano preceduto il neorealismo italiano e forse anche *Toni*, ma la vita continua, una cellula muore e un'altra nasce. Io non guardo al mondo come a qualcosa di immutabile, di diviso in blocchi incomunicabili. Il mondo progredisce lentamente, e quindi quello che capita di nuovo non esclude tutto d'un colpo ciò che è venuto prima. I più anziani prolungano la loro attività e i giovani iniziano quando appunto i vecchi lavorano ancora. È dunque evidente che

Toni è stato un'espressione della mia ammirazione e del mio amore per la civiltà mediterranea. Infatti nel film c'è qualcosa d'italiano perché l'Italia è il Mediterraneo, e infine alcuni personaggi sono italiani. Sono andato a cercare alcune cose che ritengo molto importanti della civiltà mediterranea, cioè delle canzoni popolari del Mediterraneo. Vi sono dei carbonai che cantano delle canzoni piemontesi, vi sono anche delle canzoni còrse e napoletane. Sono quindi molto riconoscente al signor Chiarini per aver detto che ho preceduto il neorealismo italiano, ma non sono il solo che si può vantare di ciò; possiamo dire che sono stato un piccolo sasso, ma non certo l'unico.

D) *Pensa che vi sia un progresso dai vecchi ai giovani registi, intendo dire un progresso qualitativo?*

R) No, non lo credo. Perché non credo in un progresso verso la qualità. Credo che il mondo cambi, ma non che faccia dei progressi.

Sono convinto che l'uomo più ricco del mondo che vive nel più bel palazzo, con l'aria condizionata, automobili, aerei, non faccia meglio all'amore con sua moglie di quanto non lo facessero Adamo ed Eva. Le epoche che ci hanno preceduto erano in una condizione d'inferiorità dal punto di vista tecnico, può darsi che fossero migliori dal punto di vista spirituale. Io vedo delle persone che non sanno leggere né scrivere e hanno una comprensione del mondo che non aveva Einstein. Questa è la prova che ciò che si acquista da una parte, lo si perde dall'altra. C'è un equilibrio. Stia a sentire: io non amo la scienza, ma vi è una ben nota massima di Lavoisier che spiega la mia teoria: come lei sa questo scienziato fu ghigliottinato durante la Rivoluzione, quando si diceva « La repubblica non ha bisogno di sapienti! ». La repubblica, probabilmente, aveva ragione, ma Lavoisier, che era un uomo affascinante e dotato di una grande personalità, disse qualcosa in cui io credo, e cioè: « In natura nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma. »

D) *Vorrei ora sapere qual è, secondo lei, l'elemento fondamentale, la* conditio sine qua non *perché un regista possa esprimere veramente se stesso, e realizzare quindi un'opera che sia espressione dei suoi sentimenti.*

R) Bene. Si tratta di un grosso problema. Non vi sono due registi che siano uguali, non vi sono due registi che perseguano lo stesso fine. In questo momento penso a dei registi sinceri, non penso al cinema commerciale. Non dico neppure cinema artistico, perché non amo molto la parola « artistico », è un termine molto noioso. Parliamo di cinema d'autore, espressione di una personalità. Vi sono mille registi diversi, alcuni cercano l'espressione della loro personalità attraverso l'osservazione di oggetti, o della natura, oppure, più semplicemente, ricercando l'ispirazione nel loro pensiero. Altri, ed è il mio caso, vivono sulla base dei loro rapporti con l'esterno, io imparo tutto dall'esterno. Io guardo un albero e lo rendo eloquente. Certi registi fanno del cinema completamente astratto, e fanno delle cose magnifiche. Io faccio del cinema concreto. Parto dall'osservazione della natura, e dato che nella natura ciò che m'interessa di più è l'uomo, parto prima di tutto dall'osservazione dell'uomo. Premetto che non è vero che non sia stimolato dalla pura tecnica della « camera », dal suono e dal microfono, sono molto stimolato, ma tutte queste cose

le considero un mezzo, non come un fine. Ma l'altro mezzo che mi permette di fare dei film, e che io credo sia il più importante, consiste nel fatto di arrivare, attraverso la *qualità* dell'impiego degli attori, ad esprimere quello che io sento. In altre parole, sta nel fatto di chiedere all'attore d'essere il portatore del mio pensiero. Per far questo egli dunque deve cercare da sé di giungere a capire questo mio pensiero. Lavorando con l'attore è possibile, talvolta, arrivare al risultato non che egli pensi come il regista, ma che il modo con cui pensa sia vicino a quello secondo cui pensa il regista. Io parto dal punto di vista che, non dico tutti gli attori, ma molti di loro posseggono un tesoro e non lo sanno perché noi tutti siamo pieni di *clichés*, siamo circondati da soluzioni prestabilite per ogni situazione.

Per esempio noi vogliamo presentare una madre davanti alla quale sta per essere ucciso suo figlio. Ebbene, la nostra prima reazione sarà quella di trattare ciò con un *cliché*, cioè la madre cadrà in ginocchio, si coprirà gli occhi, piangerà, dirà: « Figlio mio... figlio mio... », ecc. È un *cliché*! Bisogna invece fare in modo che l'attrice, con i suoi mezzi, esprima il dolore della perdita del figlio così come l'esprimerebbe lei stessa se si trovasse in quella situazione. Bisogna trovare il modo, l'attrice stessa non sa come, ma bisogna trovarlo. Ho una formula per far questo, valida per il mestiere di regista, e che si ricollega alla sua domanda a cui rispondo, e mi scuso, con tanto ritardo.

Il regista deve essere un *accoucheur*, un ostetrico, cioè l'uomo che aiuta la donna a mettere al mondo suo figlio. Il regista deve essere come una brava donna di villaggio... quando non si va a cercare il medico e fa tutto lei. Questo è il lavoro di regista come lo intendo io, cioè lavorare con l'attore cercando d'ottenere da lui una sincerità che dia al pubblico la sensazione di essere nella vita vera, con dei veri personaggi umani.

D) *Nella sua lunga carriera di regista quali sono stati i suoi rapporti con i produttori?*

R) In generale buoni. Anche perché ho soprattutto lavorato con produttori che rischiavano i loro capitali per permettermi di fare i miei film. Vede, le mie difficoltà le ho incontrate non con i produttori, ma con quelli che stanno al di sopra, la finanza del cinema, coloro che hanno in mano la distribuzione dei film. Infatti l'organizzazione generale del cinema non è favorevole al genere di film che ho inteso e intendo fare. Personalmente non ho mai trovato il modo di stimolare sinceramente dei produttori sull'idea che andavo ad esporre. La mia idea veniva magari trovata buona più tardi, come, ad esempio, nel caso della *Grande illusione*, ma per farla accettare ho dovuto aspettare tre anni. Durante questo periodo ho visitato tutti gli uffici di tutti i produttori possibili. Leggevano il mio soggetto, perché mi volevano bene ed eravamo molto amici, ma dicevano: « No, non è possibile, questo non fa neppure due franchi. » Finalmente ho trovato chi non aveva molta esperienza nel campo cinematografico, ma aveva dei soldi, e me li ha dati per fare il film.

D) *Quando i suoi film vengono tratti da un'opera letteraria o teatrale, quale rapporto c'è col testo d'origine?*

R) In ogni caso ho ricreato l'opera su cui mi basavo. Io credo che se un autore non crea direttamente, non vi sia nulla di valido. Quello che inte-

ressa non è tanto di dover applicare un piano, quanto di costruire sul posto. Ciò che mi appassiona nel fare dei film è appunto il farli a modo mio. Certo che trarre un film da un'opera già scritta può far guadagnare del tempo, non c'è infatti bisogno di scrivere la storia. Ciò, a mio avviso, non ha però una grande importanza. Tutta la letteratura del Medioevo era basata su delle storie che erano sempre le stesse, ed erano molto belle, come ad esempio la *Chanson de Roland*, che è stata cantata un milione di volte dai trovatori, i menestrelli, poeti che dicevano sempre le stesse cose, ma a seconda delle varie personalità quella storia diventava assolutamente diversa. Questo, per me, è creazione. Non è dunque tanto importante l'azione che si racconta, quanto il modo con cui si racconta.

D) *Mi vuole ora parlare della sua esperienza di regista negli Stati Uniti, dove lei si è trasferito durante l'ultima guerra?*

R) Credo che mi sia servita molto. Mi ha dato un'idea più ampia del mondo. Credo sia un'ottima cosa per un uomo di cinema lavorare in paesi diversi. D'altro lato deve considerare che il cinema è internazionale, è qualcosa che valica le frontiere. Tuttavia se si desidera che il cinema passi le frontiere « spiritualmente », dal punto di vista « materiale » è auspicabile che in ogni paese si sia liberi di fare dei film senza essere influenzati dalle organizzazioni straniere. Oltre tutto la esperienza americana mi ha dato la possibilità di entrare in contatto con un'altra mentalità di tecnici e di attori. Si tratta di uno spirito molto diverso da quello italiano o francese, ma nondimeno molto buono: una grande onestà nel lavoro, una grande fedeltà nell'esecuzione, una perfetta organizzazione tecnica. Soprattutto una cosa impareggiabile, il *suono*. Anche in Francia ho avuto un *suono* molto buono, perché i tecnici del suono sono miei amici e lavoriamo insieme, in collaborazione, ma in America il *suono* cattivo non esiste. Lei mi chiede se le grandi produzioni americane condizionano il lavoro dei registi. Le rispondo che ho lavorato solo una o due volte con grosse produzioni. Per il resto ho sempre avuto a che fare con produttori indipendenti, che erano degli amici, e tutto si è svolto come in Europa. Le posso fare l'esempio del film *L'uomo del Sud*, che ho girato col produttore americano David Loew. È stata una collaborazione magnifica, il film lo abbiamo fatto insieme e nelle migliori condizioni.

D) *Nel '59 lei ha girato un film per la televisione,* Le testament du Docteur Cordelier *col grande attore Jean-Louis Barrault. Ebbene, vorrei sapere, anche in base a questa sua esperienza diretta, cosa pensa del mezzo televisivo.*

R) Credo che la televisione stia svolgendo rispetto al cinema lo stesso ruolo che quest'ultimo ha svolto col teatro. Pensi, lo sa che cosa adoro della televisione? La pubblicità! Vi sono una qualità fotografica, delle invenzioni fotografiche e sonore, nella pubblicità, che non sono nel cinema. Con la pubblicità televisiva si compie una vera e propria educazione dell'occhio e dell'orecchio. Oltre a questo, la televisione ci dà degli ottimi documentari, e poi le notizie, e ciò lo adoro. Trovo invece che i drammi e le commedie della televisione non dànno lo stesso rendimento che dànno invece su un vero schermo. Ritengo quindi che la TV sarà riservata agli spettacoli di minore importanza, in modo che coloro che vogliono vedere

un lavoro senza molte pretese girino un bottone e guardino la TV. Il cine- un lavoro senza molte pretese girino straordinarie, sia dal punto di vista finanziario, perché costano molti quattrini, sia dal punto di vista artistico, in quanto hanno un certo valore. In ogni caso la TV non ucciderà il cinema, perché anche se il cinema che costa molto sparirà, resterà pur sempre un cinema sperimentale e un cinema non commerciale, d'avanguardia, che sarà il vero cinema.

D) *Vorrei che parlasse ora del metodo che lei usa per montare i suoi film, e se segue qualche teoria o tecnica particolare.*

R) Se lei intende per montaggio i tagli da apportare al film dopo averlo girato, le dico che a mio avviso non ci sono teorie, io procedo come molti altri registi. Faccio un montaggio largo, non molto preciso, poi guardo il film, rifletto, se c'è qualcosa da tagliare la taglio e dopo ciò passo ai dettagli. Quello che cerco di non fare mai è il montaggio pezzo per pezzo, cerco invece di tenere sempre presente nella mia mente tutto l'insieme del film. Così pure cerco sempre d'evitare che la bellezza di un'inquadratura sia dovuta a degli artifici di laboratorio. Io voglio che quello che si vede sulla pellicola sia davanti alla « camera » quando si gira, e venga inserito nel film senza cambiamenti. In altre parole, e naturalmente con l'aiuto di tutti i collaboratori del film, noi mettiamo insieme quello che si vedrà sullo schermo *prima*, non in laboratorio.

D) *Fra i molti attori che hanno lavorato con lei, quale ricorda con particolare simpatia e affetto?*

R) Poco fa accennavamo alla *Grande illusione* e viene subito in mente l'interpretazione di von Stroheim, un meraviglioso matrimonio tra il personaggio che si chiama Rauffenstein, un po' di me stesso, alcune notizie sugli ufficiali tedeschi come sono, e poi von Stroheim. Ebbene, le dico che quando penso alla *Grande illusione* sono obbligato a soffermarmi in particolare su un attore meraviglioso che si chiama Carette. Lei sa che è morto tragicamente, bruciato... Ah... Carette, che uomo meraviglioso, un vero erede della « commedia dell'arte ».

D) *Qual è il suo film che lei ama di più?*

R) Le rispondo quello che ho sempre risposto, e cioè che quando ho dormito male, mi sveglio e li detesto tutti. Quando invece ho passato la notte dormendo bene, li amo tutti. Però se c'è un film di cui sono particolarmente contento, e con questo non voglio dire che sia migliore degli altri, ma a me piace tanto, questo è *Boudu sauvé des eaux*. Mi piace perché, come il professor Chiarini molto gentilmente ha detto che con *Toni* posso aver influenzato il neorealismo italiano, così con *Boudu* penso di essere stato probabilmente il primo ad aver presentato sullo schermo un «hippy»: appunto, Michel Simon, un attore immenso.

(*intervista a cura di* N.I.)

Mostre e Festival
La XXIX Mostra
di Venezia

Nella mostra del documentario predominano i film cecoslovacchi

di MARIO CASOLARO

Non è possibile accertare se il lavoro di selezione curato da Walter Alberti, Nedo Ivaldi e Flavia Paulon per la XIX Mostra veneziana del film documentario ci abbia davvero offerto un panorama sufficientemente valido di questa produzione cinematografica.

C'è di fatto che più che gli altri anni si è avuta l'impressione di essere di fronte ad un parente povero della manifestazione veneziana.

Scarsissimi i servizi di stampa: abbiamo qui presenti sì e no, in tutto, una decina di fogli ciclostilati distribuiti ai pochi critici presenti, tanto pochi da sembrare a momenti, in alcune proiezioni, un gruppetto di buoni amici riuniti al caffè. Scarsissima poi l'assistenza per la comprensione del commento del film: poche opere sottotitolate (ed alcune portate in lingue non certo diffuse) appena introdotte da due righe di stampa relative al soggetto del film.

Poste queste riserve, un giudizio complessivo sull'intero programma è comunque positivo. Si è dato particolare spicco alle opere di documentazione, riducendo di molto il numero delle opere di fantasia, tra le quali quasi assenti i film di animazione e sperimentali.

Budiz Svetlo di Deitch.

Svatopluc a jeho synove di J. Bocek e B. Sramek.

Fortuna che in questa categoria figuravano pregevoli film cecoslovacchi: lo spiritosissimo *Budiz Svetlo* (*Si è fatta la luce*) di Deitch, disegnato proprio in punta di penna, e il giustamente premiato *Svatopluc a jeho synove* (*Svatopluc e i suoi figli*) di J. Bocek e B. Sramek. I cecoslovacchi, si sa, sono maestri nei pupazzi animati. La perfezione tecnica di *Svatopluc* non ha nulla da invidiare alle notissime e scaltrite opere del regista Pojar; in più la fantasia questa volta è imbrigliata in una feroce amarezza, raggiungendo il valore di una vibrata protesta. Nel film si racconta la storia (o la leggenda) del Re Svatopluc, la conquista della Moravia (divertenti i disegni animati sulla carta geografica nella sequenza iniziale), lo scontro dei due eredi (il terzo fratello è fatuo) alla morte del padre per la conquista del potere. I due fratelli allevati dal genitore nell'arte della guerra più che nella cultura finiranno per annullarsi dando la

prevalenza proprio al fratello fatuo che alla fine, raccolto da terra lo scettro e la corona, occuperà definitivamente il trono.

Ancora cecoslovacco è il premiato *Zahrada* (*Il giardino*) di Svankmajer. E' un « grottesco » — come lo ha definito lo stesso autore — graffiante e vigoroso. Un tizio ha circondato il proprio giardino con una cancellata formata di uomini, incatenati fra loro per mano, dominati con il ricatto.

Zahrada di Svankmajer.

Nel breve film ogni immagine diventa qualcosa da interpretare: un simbolo di cose non dette da legare alle altre per arrivare al significato totale. Bisogna dire che il regista è riuscito pienamente nel suo scopo, stimolando di continuo lo spettatore nel momento della visione ad una ricerca di realtà nascoste da scorgere nella prospettiva delle linee direttrici volta a volta suggerite dalle singole immagini.

Sempre dalla Cecoslovacchia, che ha decisamente dominato questa Mostra del documentario per numero e qualità, un altro film spiritoso e bonariamente pungente: *Gladiatori XX* (*Gladiatori del ventesimo secolo*) di F. Papousek. In esso ogni tecnica, dal rallentatore al tele, è usata con gusto e misura per sottolineare quell'esaltante esperienza gladiatoria del nostro secolo che è lo sport agonistico. Una serie di sequenze dal vero (opportunamente montate in modo che anche gli incidenti sportivi ne escono sdrammatizzati assumendo carattere umoristico) si organizzano come una girandola terminando in una battuta finale decisamente comica e demistificante.

Gladiatori XX di F. Papousek.

Pulito, lineare, dignitoso, costruito quasi esclusivamente di dettagli è *Pohvala Ruci* (*Elogio della mano*) di B. Zicic. L'artigiano Hus è al lavoro: dalle sue mani « nasce » il liuto. E' in questa intuizione di concezione-gestazione-parto che il film trova consistenza. L'ultima inquadratura chiude compiutamente il breve film: mentre l'artigiano, ad opera terminata, spazza da terra i trucioli di legno, comincia a vibrare il suono del liuto, la creatura è viva.

Pohvala Ruci di B. Zicic.

Buona fotografia, ma niente altro, nel sovietico *La sinfonia delle foreste* di A. Zguridi, abbondantemente condito di retorica sia nelle immagini che nel commento.

La sinfonia delle foreste di A. Zguridi.

Il francese *Le delta du sel* (*Il delta del sale*) invece — dovuto al noto fotografo Lucien Clarqué — risulta in sostanza un collage cinematografico di belle (forse sarebbe più opportuno dire virtuose) diapositive a colori dinamizzate dal mezzo cinematografico.

Le delta du sel di Lucian Clarqué.

Ultima nota riguardo al cinema di fantasia la dedichiamo all'irlandese *Carrigal* di Patrick Carey, che riesce efficacemente a drammatizzare il paecaggio irlandese, proponendolo a volta a volta pittoricamente nelle sue luci e nelle sue ombre, nei suoi caldi colori e nei suoi grigiori.

Carrigal di Patrick Carey.

Nel folto gruppo di opere di documentazione fanno spicco: *Protesta perché?*, *Finalmente liberi*, *Testimoni del loro tempo.* L'americano *Free at Last* (*Finalmente liberi*) di Grej Shuker è un teledocumentario nutritissimo di verità ed emozione. Girato senza alcun artificio — luoghi reali, luci, ambiente, a volte ripresa continua senza successivo montaggio —, segue l'organizzazione della « campagna dei poveri » condotta da Martin Luther King, coi suoi colleghi, dal gennaio 1968 fino alla morte, aprile '68.

Free at Last di Grej Shuker.

Discorsi, dibattiti, manifestazioni di simpatia si succedono con assoluta verità. M.L. King (con la sua idea) balza fuori forte da questa documentazione, perché mai isolato dagli altri per i quali lotta. Ciò che egli dice inoltre acquista sapore dal suo volto in primo piano dal quale traspare decisione di capo congiunta a dolcezza e tranquillità. Accanto a *Finalmente liberi* citiamo *Black Liberation* (*Liberazione negra*) di Y. Laurot, che risulta una rielaborazione del materiale già usato per *Silent Revolution*, presentato al Festival dei Popoli 1968. Film di indubbio effetto con la chiara intenzione di offrirsi come strumento per la lotta dei negri d'America, più che semplice documentazione.

Black Liberation di Y. Laurot.

Il teledocumentario *Protest, Wofur?* (*Protesta, perchè?*) di Gideon Bachman è nel suo genere un modello di precisione ed efficacia (a nostro avviso senz'altro degno del massimo premio della Mostra). Nonostante la sua lunghezza (45 minuti) non si abbandona un momento a disgressioni o banalità. Svolge un discorso davvero compiuto sulle tendenze ideologiche del cinema « underground » americano nel contesto della situazione attuale del paese. Provocazioni, interrogativi, risposte, esemplificazioni, curiose perlustrazioni nei luoghi stessi del « sotterraneo » mondo cinematografico americano rendono le interviste ai personaggi chiave di questo movimento (Shirley Clarke, Jonas Mekas, Gerd Stern, i fratelli Kuchar, ecc.) autentici pezzi di cinema.

Protest, Wofur? di Gideon Bachman.

L'autore è soprattutto abile nel cogliere le incertezze e le contorsioni ideologiche nelle quali si dibatte l'« underground » americano. Le presunte giustificazioni di un cinema che a volte solo apparentemente è nuovo, una visione della vita che ritorna a chiudersi nello schema di fruizioni erotiche spacciate per elemento liberatore (il « sesso » — afferma uno di loro, Karl Linder, « è la forma più comune di espressione »; « erotismo, lingua internazionale »): tutto è sempre condito con la parola « protesta ». Protesta, perché? Quale il bersaglio di questa protesta? Ecco l'indagine di Bachman nei meandri di questo sotterraneo. Il regista arriva a fine film alla decisiva domanda: truffa o verità? Trecento persone interrogate hanno dato trecento diverse risposte. Jonas Mekas, che strappa dinanzi al regista gli assegni della compagnia di produzione, conclude con queste testuali parole: « protesto contro tutto queste domande sulla protesta. Il cinema underground non protesta, crea qualcosa di nuovo, costruisce, noi costruiamo, non siamo distruttori, stiamo costruendo la vita, l'uomo, a poco a poco ». Da quanto il regista riesce a dimostrare nel film bisogna dire che questi nuovi costruttori faticano abbastanza a metter su qualcosa che possa lontanamente meritare l'appellativo di uomo.

Svedkove Svebo Casu di B. Sobotka.

Un film cecoslovacco anche in questa categoria si distingue nettamente: *Svedkove Svebo Casu* (*Testimoni del loro tempo*) di B. Sobotka, premiato con il Gran Premio Leone d'oro di S. Marco quale migliore film in senso assoluto. La motivazione della giuria è quanto mai azzeccata. Si tratta di un preciso elaborato sul cinema sovietico degli anni venti, sull'opera dei grandi maestri Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko. Non è un'antologia, ma un autentico saggio critico in chiave storica e sociologica, rigoroso e privo di retorico spirito di celebrazione,

per cui anche i brani che lo compongono, presi da film classici ben noti, riacquistano per lo spettatore novità ed interesse. Un premio speciale della giuria è andato all'ungherese *Cronika* (*Cronaca*) di Istvan Gaal: il documentario è un ennesimo colpo di lancia contro la caccia alle streghe ancora viva in remote campagne ungheresi, anche se i giovanissimi vengono educati a disfarsi di queste credenze. Una eccessiva ricerca formale e una scoperta compiacenza fotografica limitano l'indagine rendendola fredda e priva di mordente.

Molto diverso è invece il polacco *Archaeologia* (idem) di Andrzej Brzozowski, agghiacciante ricognizione « archeologica » compiuta nel campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau dove gli scavi portano alla luce oggetti di uso quotidiano appartenuti a milioni di uomini di ogni nazionalità sterminati dai nazisti in questi luoghi. Un racconto essenzialmente visivo, scarno e rispettoso: una commossa rievocazione di una triste pagina della storia recente che per molti purtroppo comincia a diventare lontana nel passato. La visione in dettaglio degli oggetti rinvenuti, incrostati della terra dove erano rimasti sepolti (quasi oggetti archeologici) accentua maggiormente il carattere di distacco e dimenticanza.

Archaeologia di Andrzej Brzozowski.

Alla XIX mostra del documentario l'Italia per la verità ha ben poco figurato, anche considerata l'astensione di alcuni autori. A nostro avviso notevole e originale è sembrato solo il teledocumentario *Appunti di viaggio per un film in India* di Pier Paolo Pasolini, presentato come una confidenziale chiacchierata del regista autore che espone idee, suggestioni per un film di là da venire, ma che già interessa nel suo « porsi » come indagine e ricerca di un determinato mondo sociale e culturale. I personaggi della futura storia vengono già offerti allo spettatore in una personale intuizione lirica.

Appunti di viaggio per un film in India di Pier Paolo Pasolini.

Di ordinaria amministrazione, comunque degni di citazione, riteniamo *Europa-Giovani* di Cadringher, Nuzzi, Cazzella, Gamna, una teletrasmissione sui problemi dei giovani europei; *Quando l'occhio vede* di Macchi, ordinata e pulita informazione sulle ricerche attuali di rapporti tra occhio e cervello.

Europa - Giovani di Cadringher, Nuzzi, Cazzella, Gamma.
Quando l'occhio vede di Macchi.

Decisamente mediocre *La Tarquinia di Cardarelli* di Francesco De Feo, dove le immagini contrastano in modo quasi burlesco con i nobili versi del poeta.

La Tarquinia di Cardarelli di Francesco De Feo.

VERBALE DELLA PREMIAZIONE

La Giuria internazionale composta dai signori Gene Moskowitz (Stati Uniti - presidente), Julian Dziedzina (Polonia), Giacomo Gambetti (Italia), Zelimir Matko (Jugoslavia), Peter Thompson (Australia), riunitasi nei giorni 21, 23, 24 agosto 1968, desidera innanzitutto far presente di essere convinta che la Mostra in futuro trarrebbe vantaggio *a*) dal definirsi, anziché del « documentario , del « cortometraggio », termine quest'ultimo più ampio e comprensivo; *b*) dall'eliminare dal proprio regolamento rigide distinzioni di ca-

tegorie; *c*) dall'aprirsi a dibattiti sulle condizioni e sui risultati della produzione e della distribuzione del cortometraggio in Italia e nel mondo.

La Giuria desidera porre in rilievo l'ottimo livello di tutta la selezione cecoslovacca presente in concorso e ha così assegnato i premi:

« *PREMIO SPECIALE* » a:

— CHRONIKA (Cronaca) di Isvan Gaal - Ungheria
« per avere sottilmente tratteggiato l'intolleranza e il vittimismo »

« *PREMIO SPECIALE* » a:

— PROTEST, WOFUR? (Protesta, perché?) di Gideon Bachman - Germania Occidentale
« per la critica e nello stesso tempo partecipante rappresentazione di significative tendenze di un movimento cinematografico anticonformista ».

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria cortometraggi di ricerca sociale a:

— BLACK LIBERATION (Liberazione negra) di Yves E. De Laurot - U.S.A.
« per l'energica presentazione del problema dei diritti umani negli Stati Uniti, come è visto dal punto di vista dei gruppi negri militanti ».

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria cortometraggi etnografici a:

— EMU RITUAL AT RUGURI (I riti Emu a Ruguri) di Roger Sandall - Australia
« per eccellere come obiettiva testimonianza della progressiva scomparsa della più antica razza del mondo, in un campo che richiede una immediata attenzione ».

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria teledocumentari a:

— FREE AT LAST (Finalmente liberi) di Greg Shuker - U.S.A.
« per la sua importanza quale documento sui problemi sociali e civili dell'America di oggi, basato sul lavoro e i traguardi perseguiti da Martin Luther King Jr. ».

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria cortometraggi di animazione a:

— SVATOPLUK A JEHO SYNOVE (Svatopluk e i suoi figli) di Jaroslav Bocek e Bohuslav Sramek - Cecoslovacchia
« che riconferma non solo sul piano tecnico la grande tradizione del film cecoslovacco di animazione »

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria cortometraggi a soggetto a:

— ZAHRADA (Il giardino) di Jan Svankmajer - Cecoslovacchia
« per il talento dimostrato nel trattare un soggetto simbolico di valore anche amaro e grottesco, in un clima tanto più politicamente allusivo alla luce dei fatti drammatici di questi giorni »

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria documentari a:

— ARCHAEOLOGIA (Archeologia) di Andrzej Brzozowski - Polonia
« per il buon gusto, la commossa descrizione e l'originalità, in un racconto essenzialmente visivo, con cui viene riconsiderata una triste pagina della storia recente ».

« GRAN PREMIO LEONE DI SAN MARCO » al miglior film in senso assoluto a:

— SVEDKOVE SVEHO CASU (Testimoni del loro tempo) di Bohumil Sobotka - Cecoslovacchia
« per l'uso della storia cinematografica, col quale si rende un'importante testimonianza sul posto dell'espressione del mezzo cinematografico nella società ».

« PREMIO LEONE DI SAN MARCO » per la categoria film sperimentali - Non assegnato.
La Giuria ha inoltre attribuito il *Premio « Carlo Alberto Chiesa »* a:

— APPUNTI DI VIAGGIO PER UN FILM IN INDIA di Pier Paolo Pasolini - Italia
« originale ricerca di autonomi elementi sociali e lirici in un tema crudelmente attuale ».

In tono minore la mostra del film per ragazzi

di ALBERTO PESCE

Il cinema per ragazzi non è certo nato a Venezia, ma alla Biennale veneziana spetta il merito di averne per prima intuito l'importanza, di averne accompagnato, per vent'anni, le varie fasi di maturazione, e di avere gradualmente sospinto la manifestazione, con piena consapevolezza, verso nuove frontiere.

Perciò quest'anno, la ventesima mostra veneziana del film per ragazzi avrebbe potuto essere la memoria celebrativa di un ventennale fecondo che aveva permesso di accumulare esperienze, di accogliere istanze specifiche, di individuare orientamenti e prospettive, di suggerire anche soluzioni adeguate al problema. La XX mostra avrebbe potuto presentarsi come la mostra « maggiorenne »: è stata invece l'edizione più disgraziata, quasi un'ombra di se stessa.

La manifestazione si è svolta giorno dopo giorno, accanto al festival del documentario, come un preludio, quasi una specie di rodaggio della mostra « maggiore ». E in questo quadro consistono soprattutto i motivi evidenti della crisi; già tre anni fa, quando si era avvertito lo stesso disagio, erano state proposte due soluzioni concrete: con la prima si proponeva di sganciare la mostra del film per ragazzi dai condizionamenti turistici e di spostare la manifestazione a primavera, durante l'anno scolastico, magari attorno alle vacanze pasquali, in modo da rendere possibile una presenza più attiva e ricca di ragazzi e ragazze e, con loro, soprattutto di insegnanti, di esperti e di studiosi della psicopedagogia dell'età evolutiva. Con la seconda proposta si suggeriva una gestione autonoma nell'ambito della mostra d'arte cinematografica, con una direzione e una organizzazione indipendenti, in modo che gli impegni del direttore, le stesse scelte della commissione di selezione, le convocazioni dei competenti della materia, l'organizzazione di convegni e di « tables rondes » a divello scientifico si potessero fare con discernimento e serenità, senza quell'ingorgo che sul piano organizzativo la mostra maggiore esercita sulle sue stesse filiazioni. Era evidente che la mostra del film per ragazzi aveva bisogno di

una edizione a sé, perché comporta interessi, studi, ricerche, persino presenze, che hanno ben poco a che fare con l'arte cinematografica e si apparentano piuttosto con le scienze pedagogiche, psicologiche, didattiche, morali, sociali, ecc.

Forse lo spostamento stagionale sarebbe stato abbastanza facile da realizzare, ma la gestione autonoma molto meno, perché la proposta metteva a nudo ancora una volta le ammuffite, e apparentemente inmarcescibili, strutture della Biennale veneziana, ferma ancora agli schemi originari di uno statuto anacronistico.

In realtà, né l'una, né l'altra proposta hanno trovato accoglienza e la mostra del film per ragazzi è riprecipitata come un satellite nel sistema solare della mostra « maggiore ».

Se si aggiunge poi che la contestazione alla mostra da parte di alcune forze cinematografiche e no aveva cintato la mostra veneziana con la minaccia del boicottaggio e dell'opposizione globale, si intuisce come la nervosa e irrequieta vigilia della XXIX mostra cinematografica abbia finito per prevaricare, smarginando come un impaccio, a volte importuno, le due rassegne « minori » e riducendole senza troppi scrupoli ad un minimo di sopravvivenza.

La XX mostra del film per ragazzi è stata certamente più moscia e negletta che in passato. Certi anni la rassegna veneziana del film per ragazzi sembrava una vivacissima arena, dove quotidianamente, sulla scia delle proiezioni, venivano problematizzati, anche se non sempre risolti, modi, forme, criteri di validità espressiva o educativa di un film prodotto per la gioventù o sulla gioventù.

Quest'anno invece, nessuna febbre dialettica, nessun convegno, nessuna « table tonde », nessun risalto pubblicitario. Persino la premiazione ufficiale, dove con un applauso e un dissenso lo spettatore ama spesso siglare le proprie reazioni, è stata dapprima inopinatamente anticipata dalla sera al tardo pomeriggio del 24 agosto, e poi d'improvviso sospesa con grave gesto di scorrettezza sia verso la giuria presieduta dal prof. Giovanni Maria Bertin, sia soprattutto verso il pubblico licenziato alla chetichella dall'anonima voce di un speaker.

Persino il volume, curato da Camillo Bassotto e dedicato a *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia: 1949-1968* (cui avevano portato la loro collaborazione rispettivamente il sottoscritto e Mario Verdone) è giunto in ritardo, a mostra finita. Con questo non viene certo infirmata la validità del libro, che ordina un prezioso materiale di documentazione, riguardante i primi venti anni della mostra del film per ragazzi e del film documentario, di cui ovviamente dovrà tener conto chiunque voglia approfondire la storia di questi settori del film specializzato.

* * *

Perciò, per la carenza prima e dopo la proiezione di un contesto dialettico e culturale, e anche soprattutto per la lacunosità e casualità delle scelte accettate quasi sempre con un eccessivamente generoso criterio di larghezza, non è facile oggi stendere una trama su cui ordire un discorso

critico che vada al di là dei singoli film. C'è il rischio di scambiare per tendenze quelli che sono estri estemporanei e gratuiti, a meno che non ci si basi anche su altre pezze giustificative.

È il caso, per esempio, della cinematografia cecoslovacca per la gioventù, di cui nel luglio scorso la III rassegna di Rimini ha offerto una esemplare testimonianza, anche a livello formale e tecnico, sia sul piano del film di animazione, sia su quello del film a soggetto di tipo maturativo e sentimentale. Nel fascicolo 9-10 abbiamo già parlato della manifestazione riminese e in particolare di *Sametka* (Il bruco vellutato) di Zdenek Miler, *Jak Sli Spat* (Ed ora a letto) di Bretislav Pojar, *Vanocni Stromecek* (L'albero di Natale) di Herminia Tyrlova, *Pet Holek Na Krku* (Cinque ragazze sulle spalle), ora ripresentati a Venezia, dove i cecoslovacchi hanno completato la selezione con *Cesar A Detektivove* (Cesare e i Detectives), *Adamke* (Il piccolo Adam) di Ivan Hustava, *Utek* (la fuga) di Stepan Skalsky.

I tre film, sui quali si sono in gran parte orientati anche le giurie non ufficiali (al primo film è stata attribuita la « Minerva d'argento », al secondo il « Remo d'oro », nonché la citazione particolare del premio *Cineforum* assegnato a tutta la selezione cecoslovacca, mentre al terzo è andato il *Gran premio Leone di S. Marco*) hanno confermato le tendenze del film a soggetto già rilevate a Rimini.

Cecoslovacchia

Dei tre lavori, *Cesar A Detektivove* è di uno schematismo semplice, addirittura semplificato; è la storia di un ragazzo cui piacciono gli animali e di un pony cui il ragazzo si affeziona; i due se ne vanno via insieme, prima a casa, poi si nascondono presso una zia bizzarra, sfuggono alle ricerche nelle maniere più fortunose, sinché il bailamme finisce e il pony arriva al circo in tempo per lo spettacolo. La struttura ricalca in moduli ricreativi della « Cildren's Film Foundation », limitandosi ad accettare l'animale accanto al ragazzo e a sancirne un inconscio senso di sicurezza, intasando poi il racconto con momenti grotteschi e facili arguzie, e specialmente nella seconda parte con un eccesso di ingenuità e di fiacche lungaggini.

Adamko invece ripropone la riscoperta dei valori dell'intimità e dell'amore fissati nel rapporto tra nonno e nipote. E' un motivo che si è già intravisto anche in *Dedecek, Kyliyan A Ja* (Il nonno, Kyliyan e io) di Jiri Hanibal. Qui tuttavia il soggetto, che parte da un sogno feerico del piccolo Adamo, nostalgicamente legato ai ricordi della meravigliosa vacanza con il nonno in montagna, e finisce con un nuovo incontro quasi analogo, perché il vecchio spazzacamino che gli appare in casa d'improvviso stempera il suo aspetto burbero in un gesto di amorosa simpatia, ha una maggiore e più delicata ricchezza di suggestioni poetiche.

L'affetto del nipote evade nella visione del nonno morto, come ad un termine di libertà e di serena letizia, muovendosi dai viraggi spenti della realtà verso memorie cromaticamente inebrianti e felici, e maturando ogni stato d'animo con una singolare modernità di linguaggio, ora mobilissimo con stacchi rigidi, sull'eco a mosaico della memoria, ora quasi ondoso con la frequenza degli zoom, sicché il sogno proiettivo del protagonista acquista una cadenza sospirosa e vibratile, come davanti ad un miraggio fragilissimo ma non irreale perché radicato nei veri bisogni dell'infanzia.

Utek infine racconta con un pregnante realismo ed una intensa ricerca di atmosfera il conflitto drammatico tra un bambino in fuga perché impaurito e deluso dal mondo degli adulti ed un giovane disadattato e in stato predelinquenziale. Dalla insicurezza del loro incontro il film lascia maturare un reciproco bisogno di comunicazione e di simpatia, da cui rimbalzano interessanti sfaccettature di problematiche educative, come il confronto fra il senso di giustizia e di umanità, il tema della menzogna, le ragioni psicologiche della identificazione nell'età evolutiva, le prospettive di una sana integrazione sociale della personalità, ecc.

Un amico di Ernesto Guida.

Utek richiama un po', per certa impostazione narrativa, nonché per la figurazione dei personaggi, il film italiano di Ernesto Guida, *Un amico.* Anche qui c'è un ragazzo incompreso dagli adulti, tuttavia bisognoso della loro comprensione e del loro affetto. Fortunato fugge di casa con il suo cane, perché il padre non vuole più tenere la bestiola, e per tutto il film appare inconsciamente sbilanciato verso la ricerca degli altri e, in mezzo a loro, di un altro che gli sia « amico » e gli dia sicurezza. La natura affascina Fortunato e l'avventura lo esalta: egli si commuove davanti al mare infinito o alle forme di una conchiglia e non cessa di curiosare fra le spiaggette solitarie e le grotte misteriose di un'isola deserta, dove Fortunato e i suoi tre compagni si sono incagliati. Quando poi sull'isola capitano, esausti, tre naufraghi, evasi da un penitenziario, Fortunato riversa su quello dei tre soprannominato « il professore », il suo intenso bisogno di calore affettuoso, e finisce infantilmente per indentificare nella sua persona la propria esigenza mitica di un eroe, tanto che il ragazzo insieme con i suoi amici aiuta « il professore » e i due evasi ad eludere le ricerche della polizia. È vero che i tre adulti appena possono tentano di svignarsela, ma la delusione non diventa traumatica per Fortunato perché essi, incapaci di governare la barca, tornano indietro: Fortunato è talmente certo che il professore sia tornato per lui che, quando costui, tra una predichetta morale e un buffetto affettuoso, lo riaccompagna a casa, il ragazzo è convinto di aver perso davvero il grande amico.

Il film di Guida è forse uno dei migliori lavori prodotti dall'Istituto Luce dopo la promulgazione della nuova legge sul cinema, perché ha un ritmo scorrevole, una fotografia accurata, un impasto cromatico e delicatissimo e accanto a Giulio Bosetti (il « professore ») presenta un bambino, Fortunato Marsala, dotato di squisita sensibilità e di spontaneo fervore recitativo (lo ha notato anche la giuria quando gli ha assegnato il premio speciale per la migliore interpretazione). Tuttavia si avvertono nel film anche alcune mende sia per l'allentamento quasi manieristico, e con qualche sfilacciatura di convenzione, nell'analisi delle reattività psicologiche del bambino, sia per l'insufficiente raccordo tematico tra le due « evasioni », ciascuna delle quali si lascia facilmente distrarre dalla successione episodica dei fatti o della componente paesistica della strana avventura.

Perplessità invece e, qua e là, anche un giudizio critico più severo ha raccolto l'altro film presentato dall'Istituto Luce, *Pagine chiuse,* opera prima di un giovane maestro di scuola, Gianni Da Campo, che illustra la situazione di un ragazzo figlio di genitori separati costretto in un collegio, dove i difficili rapporti con i superiori e i compagni, nonché la sua astenia

e impreparazione sul piano del rituale religioso, provocano nel ragazzo una crisi immedicabile.

Il film è il risultato di una duplice riduzione: dapprima vi ha messo mano drasticamente Valerio Zurlini, e poi su questo montaggio di un paio d'ore, già dimezzato rispetto al materiale originale, ha operato l'Istituto Luce che ha curato, oltre che la trasformazione della pellicola da 16 a 35 mm., anche la rigenerazione del negativo, il doppiaggio, gli effetti sonori il missaggio.

A dire il vero, il film sul piano tecnico ricorda parecchio la sua origine cinematoriale, sicché la saldezza del ritmo e la incisività della composizione figurativa non riescono ad annullarne la mediocrità tecnico-formale. I difetti più evidenti sono però gli sbracamenti dello scenario: per la rabbiosa tensione quasi autobiografica, il film si lascia facilmente ingorgare con apostrofi, battute, allusioni visioni, stridenti, talora solo provocatorie, e per l'esigenza di fare anche un certo discorso sui rapporti autentici dei ragazzi con la religione, eccede verso il finale con una fumisteria melodrammatica, apparentemente anticlericale ma in realtà di gusto quasi spagnolo, alla Juan Gil, tanto per intenderci.

Una corsa in moto di Antonio Moretti.

Per piacere, mi suoni la fine del mondo? di Carlo Tuzii.

Di produzione Rai-Tv erano invece gli altri due film italiani, ambedue mediometraggi modesti anche se formalmente corretti, più fragile e moralistico *Una corsa in moto* di Antonio Moretti, poco più di uno short sui comportamenti opposti di due ragazzi in alternativa tra interesse e onestà, più ambizioso *Per piacere, mi suoni la fine del mondo?* di Carlo Tuzii, di gusto surreale, quasi felliniano, sull'amicizia di un bambino in fuga con un giovane suonatore di tromba che finge di essere venuto a intonare il giudizio universale.

Quattro film, quasi un terzo tra quelli a soggetto presentati quest'anno a Venezia, erano dunque italiani. Tuttavia l'analisi delle forze produttive (un film era dell'Istituto Luce, l'altro prodotto « alla macchia », gli altri due dalla Tv nazionale) non permette di trarre conclusioni di merito su una produzione per ragazzi che in Italia continua a non esistere, nonostante le facilitazioni legislative e le indicazioni teoriche della psicopedagogia.

* * *

Gran Bretagna.

Per le altre cinematografie presenti a Venezia potrebbe essere difficile, a parte quella cecoslovacca, impostare un discorso di fondo. La Gran Bretagna ha presentato appena due film, mentre uno solo ne hanno inviato la Germania, gli Stati Uniti, la Jugoslavia e la Russia; tutti però sono apparsi strettamente incanalati nell'ambito delle standardizzate esperienze del passato, per cui il discorso diventa più lineare e meno avventato.

La Gran Bretagna, sia con *A Gost of a Chanche* (L'ombra di una possibilità) di Jan Darnley-Smith, che con *The Hunch* (Il lampo di genio) di Sarah Erulkar, ha confermato, senza variazioni, i moduli della C.F.F., e cioè 50/60 minuti di proiezione, presentazione tipologica dei personaggi, breve descrizione ambientale, situazione di conflitto causata da un contrasto attorno a un oggetto da salvare (come nel primo film il castello abbandonato, che i ragazzi, aiutati persino dai fantasmi, intendono conservare per i propri giochi) o da un incidente qualsiasi (come nel secondo

film, per l'impossibilità di tornare da un vascello in panne al proprio peschereccio andato alla deriva), e poi una serie più o meno aggrovigliata di azioni, talora a sorpresa, con larga accentuazione di alcuni elementi comici, e infine scioglimento, per lo più con un montaggio parallelo.

Stati Uniti

Gli Stati Uniti hanno insistito con i loro propositi programmaticamente didascalici. *Sometimes I Even Like Me* (Qualche volta persino mi piaccio!) di Peter Levin non indulge su incantamenti estetizzanti o su pretesti narrativi, si limita a documentare i metodi educativi della libera scuola di Newis-Wadham, fondata da Herb e Kate Snitzer e intesa ad offrire ai bambini i mezzi idonei per sviluppare la loro personalità in un contesto civile e democratico.

Repubblica Federale Tedesca

Il film tedesco di Benton Claus Lombard *Jan Und Das Wild Pferd* (Jan e il cavallo selvaggio), con il noioso racconto di un ragazzo affezio nato sino alla mania al suo cavallo azzoppato, ripropone ancora una volta il vieto romanticismo naturalistico a base di idolatrie animali, senza che l'apporto serva a maturare nel ragazzo valori morali ed umani.

Jugoslavia

Anche il film jugoslavo *Nevidljivi Bataljon* (Il battaglione invisibile) di Jane Kavcic si riporta ad una tematica consueta alla cinematografia jugoslava. Come già in *Orlovi Rano Lete* (Le aquile volano presto) di Soja Jovanovic, anche qui Jane Kavcic ha tentato un rapporto di connessione tra il gioco dei ragazzi e la realtà adulta della rivolta partigiana, ma, a differenza di altri precedenti lavori, lo ha fatto con una più sicura fluidità di racconto e un più saldo ritmo di composizione, anche se con minore tensione e un più disincantato distacco dalla materia.

Unione Sovietica

Anche il film russo *Ja Vas Liubil* (Io vi amavo) di Ilya Frez si è innestato nella tradizione del cinema russo per la gioventù. Come già per *Dykaya Sobaka Dingo* (Dingo cane selvaggio) di Yuri Karasik, anche qui il film è il ritratto di una prima crisi d'amore nell'anima di un ragazzo, Kolia, innamorato di Nadya, alunna di una scuola di danza classica. Lo scenario però è meno delicato e terso, indugia nel bozzetto di costume, si compiace degli atteggiamenti intimiditi del protagonista e inzeppa nel racconto anche momenti documentari sulle lezioni scolastiche di letteratura ma soprattutto sull'esercizio di una scuola di coreografia, nonché sulla presentazione teatrale di balletti.

* * *

I cortometraggi

Nell'ambito dei cortometraggi ci sono stati una conferma e un equivoco: la prima è stata offerta dal genere di animazione, il secondo è stato alimentato dal documentario didattico.

Il cartone animato si è ormai dappertutto liberato della matrice disneyana; soltanto il Giappone con *Ribon No Kishi* (Fiore, il cavaliere) di Osamu Tesuka ha reso omaggio alla struttura fabulosa e dolcificata dei racconti alla Walt Disney, ma i cartoonists europei e americani hanno mostrato ancora una volta quanto il gusto, l'estro, la virtù grafica non abbiano affatto bisogno di modelli eterogenei e possano invece inseguire un substrato socioculturale specifico, ricorrendo a invenzioni geniali o ad autoctone variazioni di fantasia.

Si pensi a *I palloncini* della bulgara Radka Batchvarova che escono dai

finestrini delle auto e servono poi ai bambini per far evadere negli spazi i minacciosi tanks della guerra, o al monologo infantile di *Ho cinque anni* dei bulgari Milka Natcheva e Christo Topouzanov, dove una bambina sul tema delle quatto stagioni fantastica la sua storia di un anno, o al tema sociale dell'amicizia, di cui nel film jugoslavo *Izumitelj Cipela* (L'inventore di scarpe) di Zlatko Grgic, gode, nel momento del bisogno, un « professore », inventore geniale e generoso donatore di magiche scarpe, o ancora, all'inizio di *City,* dove il rumeno Florin Anghelescu riprende con deliziosa arguzia il clichè americano della saga western, oppure all'inedita sapienza rappresentativa di *Pe Fir* di Costantin Mustetea, dove, come allude il titolo originale del film, un'azione srotola davvero spontanea « sul filo del racconto ».

Questo autonomo sviluppo di invenzioni grafiche e di soluzioni stilistiche non è ormai patrimonio delle sole cinematografie orientali. Anche in Europa occidentale e persino in America si è saltato a piè pari il grafismo frenetico e manierato della scuola disneyana. Dalla Francia è giunto a Venezia *Petali* di François Raoul-Duval, un cartone di semplificata e coltissima essenzialità su un'antica leggenda della Guyana a proposito della colorazione degli uccelli. Dalla Gran Bretagna Halas e Batchelor hanno inviato *Flurina* di John Halas, che racconta con graziosa semplicità la amicizia di una bambina per un uccellino. Dagli Stati Uniti John Hubley ha mostrato con *Windy Day* (Giornata di vento) a quale elegante ricchezza di fusioni e di cangiamenti grafici e cromatici e a quale profondità di allusioni simboliche e di stimoli emozionali possono dare occasione i giochi recitativi di due ragazzine.

I film a pupazzi

I pochi film a pupazzi presentati alla XX mostra veneziana sono invece apparsi più scolastici, quasi ignari della grande lezione boema, della cui caratura di classe hanno dato esempio magistrale *Vanoncni Stromececk* della Tyrlova e *Jak Sli Spat* di B. Pojar. *Tim und Die Bankräuber* (Tim e i ladri di banche) di Dietrich Wolfgang, a parte la banalità della storiella, ha rivelato anche staticità figurative e scompensi nell'animazione. *Les aventures de l'ors Colargol* (Le avventure dell'orso Colargol), coproduzione franco-polacca di Tadeusz Wilkosz, si è accontentato di una animazione giocosa e facile, con animaletti di stoffa entro un boschetto coreografico. *Ciine Rau* (Il cane cattivo) di Laurentiu Sirbu, altro film con pupazzi di stoffa, non andato più in là del divertimento grazioso. Solo Kazuhiko Watanabe con *La piccola fiammiferaia*, dall'omonima novella di Andersen, ha cercato di fissare l'animazione su una cadenza realistica e di irrorarla con i toni di una dolente e unanissima malinconia.

* * *

I film educativi e didattici

Infine, lasciando da parte gli short ricreativi, come *Peewee's Pianola* (La pianola di Peevee) di Harry Both (G.B.), *Naica pleaca la Bucuresti* (Naica parte per Bucarest) di Elisabeta Bostan (Romania), *The Magic Ring* (L'anello magico) di Mordi Gernstein (USA), *Moja Ulica* (La mia strada) di Aleksandar Arandjelovic, *E Bas Cu Naci Te Zvezde* (Troverò quelle stelle) di Gordana Boskov (ambedue jugoslavi), appena degli spunti narrativi rimasti inconclusi o ristretti in troppo breve respiro, i

quali sono apparsi soprattutto spiritosi (almeno i primi due) o patetici (soprattutto l'ultimo), l'analisi si concentra su non meno di una quindicina di lavori variamente catalogati tra i film a carattere educativo e didattico. In realtà si è trattato per lo più di film culturali, e cioè informativi sulle metodologie scolastiche dell'educazione musicale, come *Do, re, mi: lezione di canto* della bulgara Polyxene Naidenova, o dell'educazione drammaturgica, come *Bambini e marionette* della bulgara Mariana Evstatieva, o dell'educazione stradale, come *Looking after Porgy* (Cercando Porgy) dell'inglese John Herbert, o antinfortunistica, come *The Dangerous Playground* (Giochi pericolosi) del canadese David Main, o sul risveglio di uno zoo, come *Jazzoo* dell'americana Tee Pee Productions, o sull'addestramento dei leoni, come *Mica Pantera si priegenei* (La piccola pantera e i suoi amici) del romeno Ladislau Karda, o sui viaggi di istruzione, come *Come striscie di arcobaleno* del bulgaro Christo Kovatchev, o sui modi di vivere esotici, come *Kinder in Japan* (Bambini in Giappone) del tedesco Karl Koch, o sui miracolosi recuperi in senso sociale dei poliomelitici, come *Ein Platz für Gunther* (Un posto per Gunther) del tedesco Max Willutzki, o dei sordomuti, come *Can you Hear Me?* (Mi senti?) dell'americano Aram Boyajian, o sull'opportunità di adottare bambini abbandonati, come *Neka Druga Ruka* (Un'altra mano) del jugoslavo Vefik Hadzismailovic.

Questi ultimi tre cortometraggi possono anche offrire spunti per un discorso di carattere problematico e di ricerca educativa, ma dopotutto si rischia di sopravalutarne il merito, lasciandosi commuovere dal soggetto più che dalla resa stilistica, come del resto ha equivocato la giuria, quando, premiando il film jugoslavo, ha citato « il pathos dell'infanzia abbandonata » e « la vita dell'orfanotrofio », scambiando l'efficacia del documentario con la pietosa suggestione fotografica dei piccoli protagonisti.

Del resto, *Neka Druga Ruka* è stato l'unico film di tal genere premiato. La giuria infatti non ha assegnato nessun altro dei premi previsti per i vari gruppi di carattere educativo e didattico per l'infanzia, la fanciullezza, l'adolescenza. Ciononostante, la giuria non è stata severa; ha premiato tutto ciò che poteva premiare. Si è trovata a gratificare appena sette film con un riconoscimento, mentre ben altri dieci premi sono stati accantonati per gli anni venturi, con la speranza che la ventesima mostra del film per ragazzi possa restare solo un'edizione sfortunata. È da augurarselo: Venezia — ragazzi ha tanta storia e tanti meriti dietro di sé da meritare un ben diverso destino.

VERBALE DELLA PREMIAZIONE

La Giuria internazionale composta dai Signori: Giovanni Bertin (Italia - Presidente), Pia Colini Lombardi (Italia), Kjell Grede (Svezia), Jiri Hanibal (Cecoslovacchia), Giancarla Mursia (Italia), esaminati i film in programma alla XX Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, organizzata in seno alla

XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, attribuisce all'unanimità i seguenti premi:

«GRAN PREMIO LEONE DI SAN MARCO» per il miglior film in senso assoluto a:

— UTEK (La fuga) di Stepan Skalsky - Cecoslovacchia
« in riconoscimento della complessità con cui è presentata la situazione psicologica dei due protagonisti, il bambino e il giovane adulto, complessità che pone ad entrambi l'esperienza profondamente educativa, vissuta in un rapporto di intensa reciprocità, del conflitto fra il senso della giustizia e il senso dell'umanità. Dal punto di vista artistico, la vicenda è presentata con modernità di accento, mediante la tecnica di un realismo particolarmente efficace nel tratteggio dei personaggi e dell'atmosfera ».

« LEONE DI SAN MARCO » al miglior film per l'adolescenza a:

— WINDY DAY (Giornata di vento) di John e Faith Hubley - U.S.A.
« per l'eleganza con la quale un messaggio poetico, che ha anche un eminente valore simbolico ed emotivo, fonde artisticamente suono e immagine, con nuovi metodi del disegno ».

« TARGA LEONE DI SAN MARCO » a:

— PE FIR (Sul filo del racconto) di Constantin Mustetea - Romania
primo classificato del gruppo a carattere ricreativo per l'infanzia « per l'originalità del motivo e la vivezza della rappresentazione ».

— UN AMICO di Ernesto Guida - Italia
primo classificato del gruppo a carattere ricreativo per la fanciullezza « per l'autenticità con la quale è individuata nel piccolo protagonista e nella sua avventura una tipica situazione dell'infanzia ».

— SAMETKA (Il bruco vellutato) di Zdenek Miler - Cecoslovacchia
primo classificato del gruppo a carattere ricreativo per l'adolescenza « per l'estrosità e la finezza con cui è ironizzata la società dei consumi ».

— NEKA DRUGA RUKA (Un'altra mano) di Vefik Hadzismailovic - Jugoslavia
primo classificato dei film sui ragazzi e sui giovani, di carattere problematico e di ricerca educativa, riservati ad esperti ed educatori « per l'efficacia con la quale sono rappresentati il pathos dell'infanzia abbandonata e la vita dell'orfanotrofio ».

La Giuria inoltre assegna il Premio speciale a sua disposizione al piccolo attore « Fortunato », protagonista del film *Un amico*, di Ernesto Guida (Italia), per la sensibilità eccezionale con cui il bambino sa sostenere il suo ruolo.

La Giuria all'unanimità ritiene di non assegnare alcun premio alle categorie ed ai gruppi non compresi nell'elenco precedente.
Segnala tuttavia il film:

— PAGINE CHIUSE di Gianni da Campo (Italia)
« per il realismo della rappresentazione, e l'ottima interpretazione del ragazzo protagonista ».

Filmografia

DO, RE, MI: LEZIONE DI CANTO — **r.**: Plyxene Naidenova - **f.**: Nicolsa Zlatanov (BN) - **p.**: La Cinématographie Bulgare, Bulgaria - Durata: 11'.

I PALLONCINI — **r.**: Radka Batchvarova - **f.**: Pavel Archinkov (Col.-Animaz.) - **m.**: Boris Karadimtchev - **p.**: La Cinématographie Bulgare, Bulgaria - Durata: 8'.

HO CINQUE ANNI — **r.**: Milka Natcheva, Christo Topouzanov - **f.**: Penka Bojkova (Col.-Animaz.) - **m.**: Gueorgui Guenkov - **p.**: La Cinématographie Bulgare, Bulgaria - Durata: 6'.

BAMBINI E MARIONETTE — **r.**: Mariana Evstatieva - **f.**: E. Panguelov - **p.**: La Cinématographie Bulgare, Bulgaria - Durata: 14'.

COME STRISCE DI ARCOBALENO — **r.**: Christo Kovatchev - **f.**: (Col.) - **p.**: La Cinématographie Bulgare, Bulgaria - Durata: 16'.

THE DANGEROUS ULAYGROUND (Giochi pericolosi) — **r.**: Davis Main - **f.**: Kelly Duncan (Col.) - **m.**: Ben Mcpeck - **p.**: Peterson Productions Lt., Canada - Durata: 19'.

ADAMKO (Il piccolo Adamo) — **r.**: Ivan Hustava - **f.**: Jozef Grussmann (Col.) - **m.**: Miroslav Bazlik - **int.**: Petr Pavelka, Eva Chapulova, Jakub Chlebko, Peter Rufus - **p.**: Bratislava Film Documentaire, Cecoslovacchia - Durata: 47'.

CESAR A DETEKTIVOVE (Cesare e i detectives) — **r.**: Dimitrij Plichta - **f.**: Viktor Svoboda (BN) - **m.**: Stepan Konicek - **p.**: Ceskoslovensky Film, Cecoslovacchia - Durata: 80'.

AUTOMAT NA PRANI (La macchina dei desideri) — **r.**: Josef Pinkava - **s. e sc.**: Josef Pinkava - **f.**: Jiri Kolin (Col.) - **m.**: Wiliam Bukovy **scg.**: Zdenek Rozkopal - **int.**: Milan Zeman, Vit Weingertner, Fratisek Filipovsky, Josef Hlinomaz - **p.**: Studio Cinematografico di Gottwaldov e Société Générale de Production de Paris, Cecoslovacchia - Durata: 87'.

PET HOLEK NA KRKU (Cinque ragazze sulle spalle) — **r.**: Evald Schorm - **s.**: dalla novella omonima di Iva Hercikova - **sc.**: Iva Hercikova e Evald Schorm - **f.**: Jan Curik (BN) - **m.**: C.M. Weber - **int.**: Andrea Cunderlikova, Jana Krupickova, Lucie Zulova, Martin Vedra, Dana Mateijkova, Marketa Krenkova - **p.**: Svabik-Prochazka, Cecoslovacchia - Durata: 92'.

UTEK (La fuga) — **r.**: Stepan Skalsky - **f.**: Jiri Samal (BN) - **m.**: Zdenek Liska - **p.**: Studio di Barrandov, Cecoslovacchia - Durata: 75'.

SAMETKA (Il bruco vellutato) — **r.**: Zdenek Miler - **f.**: (Col.-Animaz.) - **p.**: Short Film Prague, Cecoslovacchia - Durata: 14'.

JAK SLI SPAT (Ed ora a letto) — **r.**: Bretislav Pojar - **f.**: Vladimir Malik (Col.-Animaz) - **m.**: Wiliam Bukovy - **p.**: Short Film Prague, Cecoslovacchia - Durata: 13'.

VANONCNI STROMECEK (L'albero di Natale) — **r.**: Hermina Tyrlova - **f.**: Antonin Horak (Col.-Animaz.) - **m.**: Evzen Illin - **p.**: Short Film Prague - Gottwaldov Studio, Cecoslovacchia - Durata: 8'.

LES AVENTURES DE L'OURS COLARGOL (Le avventure dell'orso Colargol) — **r.**: Tadeusz Wilkosz - **s.**: Olga Pouchine, A. Barille, Tadeusz Wilkosz - **f.**: Eugeniusz Ignaciuk (Col.-Animaz.) - **m.**: Mireille - **p.**: Procidis, Francia - Durata: 13'.

PETALI OU LA COLEUR DES OISEAUX (Petali o il colore degli uccelli) — **r.**: François Raoul-Duval - **p.**: Fargo S.A., Francia - Durata: 9'.

EIN PLATZ FUR GUNTER (Un posto per Günter) — **r.**: Max Wilutzki - **p.**: Institut für Film und Bild, Germania - Durata: 23'.

KINDER IN JAPAN (Bambini in Giappone) — **r.**: Karl Koch - **p.**: Institut für Film und Bild, Germania - Durata: 15'.

JAN UND DAL WILDPFERD (Jan e il cavallo selvaggio) — **r.**: Benton Claus Lombard - **f.**: Bruno Stephan (BN) - **m.**: Hans Posegga - **int.**: Wolfgang Peau - **p.**: Westdeutscher Rundfunk/Fernsehen, Germania - Durata: 56'.

TIM UND DIE BANK RAUBER (Tim e i ladri di banche) — **r.**: Dietrich Wolfgang - **f.**: (BN - Animaz.) - **m.**: Peter Weiner - **p.**: Dietrich Wolfgang, Germania - Durata: 19'.

RIBON NO KISHI (Fiore, il cavaliere) — **r.**: Osamu Tezuka - **f.**: Kohji Kumagai (Col.-Animaz.) - **m.**: Isao Tomita - **p.**: Mushi Productions Co. Lt., Giappone - Durata: 25'.

LA PICCOLA FIAMMIFERAIA — **r.**: Kazuhiko Watanabe - **f.**: Hiroshi Hirai e Yukio Abe (Col.-Animaz.) - **m.**: Ko Hayashi - **p.**: Gakken Co. Lt., Giappone) - Durata: 18'.

A GHOST OF A CHANCHE (L'ombra di una possibilità) — **r.**: Jan Darnley-Smith - **f.**: Michael Reed (Col.) - **m.**: Burnell Whibley - **p.**: Fanfare Films for Children's Film Foundation Ltd., Gran Bretagna - Durata: 51'.

THE HUNCH (Il lampo di genio) — **r.**: Srah Erulkar - **f.**: Adrian Jeakins (Col.) - **m.**: Patrick John Scott - **p.**: Anvil Scotland Ltd. for Children's Film Foundation, Gran Bretagna - Durata: 55'.

LOOKING AFTER PORGY (Cercando Porgy) — **r.**: John Herbert - **f.**: Gordon Lang (Col.) - **f.**: Peter Norman - **p.**: Random Film Production, Gran Bretagna - Durata: 19'.

PEEWEE'S PIANOLA (La pianola di Peewee) — **r.**: Harry Booth - **f.**: Arthur Wooster - **m.**: Ivor Smaney - **int.**: Deryck Guyler, Tony Caunter, George Roderick, Janet Webb - **p.**: Century Film Productions Ltd. for Children's Film Foundation, Gran Bretagna - Durata: 15'.

FLURINA — **r.**: John Halas - Disegno: John Dick - Animazione: Tony Withehouse - **m.**: Paul Burkhart - **p.**: Halas & Batchelor Cartoon Films Ltd., Gran Bretagna - Durata: 11'.

UN AMICO — **r.**: Ernesto Guida - **s.**: da una idea di Elvezio De Rosa - **scg.**: Ernesto Guida e Gino Guida - **f.**: Emanuele Piccirilli (Col.) - **m.**: Peppino De Luca - **int.**: Giulio Bosetti, Fortunato Marsola, Giuseppe Pellegrino, Gaetano Imbrò, Gianni Pulone, Sandro Vivarelli, Sofia Dionisio, Sisto Brunetti - **p.**: Istituto Luca, Italia - Durata: 93'.

PAGINE CHIUSE — **r.**: Gianni da Campo - **f.**: Livio Sposito (BN) - **m.**: Gianni Casciello - **int.**: Duilio Laurenti - **p.**: Istituto Luce, Italia - Durata: 80'.

UNA CORSA IN MOTO — **r.**: Antonio Moretti - **f.**: Luigi Vettore (BN) - **p.**: Rai-Radiotelevisione Italiana, Italia - Durata: 36'.

PER PIACERE MI SUONI LA FINE DEL MONDO? — **r.**: Carlo Tuzii - **s.** e **sc.**: Carlo Tuzii e Antonello Campodifiori - **f.**: Mario Masini (Col.) - **m.**: Peppino De Luca - **p.**: Rai-Pont Royal Film Tv, Italia - Durata: 53'.

IZUMITELJ CIPELA (L'inventore di scarpe) — **r.**: Zlatko Grgic - **s.** e **sc.**: Zlatko Grgic e Borivj Dovnikovic - **Disegni e animazione**: Zlatko Grgic - **m.**: Aleksandar Bubanovic - **scg.**: Branko Varadin - **p.**: Zagreb Film, Jugoslavia - Durata: 9'.

NEVIDLJIVI BATALJON (Il battaglione invisibile) — **r.**: Jane Kavcic - **s. e sc.**: Ivan Ribic - **f.**: France Cerar (BN) - **m.**: Mario Rijavec - **p.**: Vibafilm, Jugoslavia - Durata: 79'.

NEKA DRUGA RUKA (Un'altra mano) — **r.**: Vefik Hadzismailovic - **s. e sc.**: Vefik Hadzismailovic - **f.**: Eduard Bogdanic (BN) - **m.**: Mario Arkus - **p.**: Sutjeska Film, Jugoslavia - Durata: 13'.

MOJA ULICA (La mia strada) — **r.**: Aleksandar Arandjelovic - **f.**: Bratislav Stojanovic (BN) - **p.**: Dunav Film, Jugoslavia - Durata: 12'.

E BAS CU NACI TE ZVEZDE (Troverò quelle stelle) — **r.**: Gordana Baskov - **f.**: Nikola Majdak (BN) - **m.**: Miodrag Ilic-Beli - **p.**: Dunav Film, Jugoslavia - Durata: 13'.

THE BOY FROM AMSTERDAM (Il ragazzo di Amsterdam) — **r.**: Paul Kimberley - **p.**: Olanda - Durata 22'.

CITY — **r.**: Florin Anghelescu - **s. e sc.**: Adrian Nicolau - **f.**: Constantin Iscrulescu (Col.-animaz.) - **p.**: Animafilm Studio, Romania - Durata: 9'.

CIINE RAU (Il cane cattivo) — **r.**: Laurentiu Sirbu - **sc.**: Olimp Varasteanu - **f.**: Constantin Iscrulesco (Col.-Animaz.) - **p.**: Animafilm Studio, Romania - Durata: 9'.

PE FIR (Sul filo del racconto) — **r.**: Constantin Mustetea - **f.**: Rad Codrean (Col.-Animaz.) - **p.**: Animafilm Studio, Romania - Durata: 11'.

NAICA PLEACA LA BUCURESTI (Naica parte per Bucarest) — **r.**: Elisabeta Mostan - **f.**: Julius Druckmann (Col.) - **p.**: Bucuresti Film Studios, Romania - Durata: 20'.

MICA PANTERA SI PRIEGENEI (La piccola pantera e i suoi amici) — **r.**: Ladislau Karda - **f.**: Francisc Patakfalvi (Col.) - **p.**: Alexandru Sahia, Romania - Durata: 18'.

JA VAS LJUBIL (Io vi amavo) — **r.**: Ilya Frez - **s.**: Mikhail Lvovsky - **f.**: Mikhail Kirillov e Andrei Kirillov (BN) - **m.**: Naktarios Yakovlev - **int.**: Violeta Khusnulova, Vitya Perevalov - **p.**: Gorki Central Studios for Children's and Youth's Films, URSS - Durata: 90'.

SOMETIMES I EVEN LIKE ME (Qualche volta mi piaccio) — **r.**: Peter Levin - **f.**: Ralph Gibson (Col.) - **p.**: Jerry Bloedow Inc., USA - Durata: 56'.

CAN YOU HEAR ME? (Mi senti?) — **r.**: Aram Boyajian - **f.**: Dick Roy (Col.) - **p.**: ABC News, USA - Durata: 30'.

JAZZOO — **r. e p.**: TEE Pee Productions, USA - Durata: 18'.

INSTINCTS OF AN INSECT (Istinti di un insetto) — **r.**: Milton Salzburg - **f.**: Ronald Holtz (Col.) - **m.**: Correli-Jacobs - **p.**: Fleetwood Films Inc., USA - Durata 16'.

THE MAGIC RING (L'anello magico) — **r.**: Mordi Gernstein - **f.**: Mordi Gernstein (BN) - **m.**: Michael Small - **narr.**: Lucy Landau - **int.**: Aram Gernstein, Sarah Plowman, Marianne Benedikt, Noach Farmer, Cassandra Gernstein, Pantagis Katehis - **p.**: Mordi Gernstein, USA - Durata: 15'.

WINDY DAY (Giornata di vento) — **r.**: John Hubley - **f.**: Jack Buehre - **Anim.**: Barrie Nelson - **p.**: The Hubley Studio Inc., USA - Durata: 9'.

(*a cura di* A. P.)

Ampia la mostra del film sull'arte ma con un "Gran Premio" immeritato

di GIOVANNI ZARO

L'arte (soprattutto riferita alla pittura, alla scultura, alla architettura), assai più del cinema, è stata la protagonista a Venezia in giugno appunto della ottava Mostra internazionale del film sull'Arte. Film di quattordici paesi si sono susseguiti in una atmosfera « armistiziale ». I combattenti del dissenso che picchettavano gli ingressi della Esposizione ai Giardini Napoleonici e che manifestavano in piazza S. Marco, durante i turni di proiezione erano in sostanza d'accordo per una tregua. Ciò è servito a critici, giuria e pubblico per seguire senza difficoltà, nel suo insieme, una manifestazione di tutto rispetto, la quale intende raccogliere nel suo calendario opere rappresentative, prodotte indifferentemente in paesi a grande produzione e in quelli quasi assenti dal normale « giro » commerciale come la Finlandia, l'Australia, la Danimarca, il Canada.

Didattici e illustrativi

Finlandese è Aito Mäkinen, regista del documentario *Kupla* (t.l.: *La bolla*), di appena cinque minuti, che riferisce su una mostra collettiva di artisti nazionali allestita a Helsinki nel 1967 all'interno di una cupola di plastica. Australiano il « team » formato da Jim Dale e John Fitzgerald, autore di *Australian Colour Diary n. 28 - Sydney Opera House*, il quale in otto minuti di proiezione cerca di rendere comprensibili le teorie architetturali che resero possibile la costruzione della Sydney Opera House. Sulle recenti espressioni stilistiche della attuale architettura danese, è il documentario di quel paese — quattordici minuti — *Danish Houses*. Il regista canadese Roger Graef dedica invece il suo mediometraggio *Who is... Jacques Lipchitz, Sculptor* alla vita e all'opera dello scultore americano *Lipchitz*. Questo è un gruppo di documentari per così dire didattici, illustrativi, come altri selezionati per questa e le precedenti edizioni della Mostra. Senza volere esprimere con ciò un giudizio limitativo: anche nella divulgazione e nel cinema d'insegnamento (indiretto) si possono infatti rinvenire quelle capacità di sintesi, quel sapore che ricrea il clima psicologico (storico, ambientale,

soggettivo) che ha permesso all'artista o a una corrente di manifestarsi e di lasciare tracce anche incancellabili. Accade ad esempio con *Surrealismo* di Guido Guerrasio. In circa venti minuti di proiezione, il regista milanese riesce non solo a comporre un discorso sul surrealismo attraverso le sue cose più rappresentative, ma risale alle premesse, rifacendosi ai luoghi dove il surrealismo — sulla scia di un altro movimento, il « dadaismo » — poté formarsi.

Produzione italiana

Per restare nell'ambito della produzione italiana, possiamo citare di seguito con risultati stilistici ed espressivi diversi ad esempio *Un catalogo per Tancredi* di Elvezio De Rosa, *Giorgio Morandi* di Libero Bizzarri, *Campigli* di Raffaele Andreassi, *Uomini e cose* ancora di Andreassi, al quale la giuria internazionale presieduta da Sergio Bettini ha assegnato la « Targa Leone di San Marco » come miglior film sulla pittura. Ed è un film, per certi versi, divertente. Dedicato ai quadri-oggetto di Baj, affida per così dire l'illustrazione delle proprie opere allo stesso pittore lombardo, il quale smitizza con godibile spirito le sue capacità, facendo anche dell'antiretorica: ad esempio i suoi generali pomposamente ricchi di medaglie lasciano sullo schermo posto pure a Baj, a sua volta carnevalescamente decorato.

L'arte senese di Cristo Mutafoff.

Com'è logico secondo un certo dipanarsi naturale delle cose, i diversi autori presenti alla Mostra si sono rivolti nella maggioranza alla illustrazione e all'approfondimento delle opere di artisti connazionali. Ciò evidentemente per una vicinanza spirituale coi rispettivi pittori, scultori, architetti, urbanisti. Tuttavia questo normale motivo di scelta è stato travalicato da alcuni, con l'intento di andare oltre, di cercare nuovi motivi di studio in visioni dell'arte nazionale angolate anche da lontano e in modo diverso. Cristo Mutafoff, bulgaro, confezionando il suo documentario *L'arte senese*, è riuscito a mettere in luce i rapporti esistenti tra la pittura senese del 1200 e l'arte bulgaro-bizantina. Come il film di Guerrasio, ed altri quali l'inglese *The Pre-raphaelite Revolt* di David Thompson, il francese *Hommage à Rodin* di Marc de Gastyne, lo jugoslavo *Heksaptih* di Diordje Radijevic, il polacco *Wladislaw Strzeminski* di Bohdan Moscicki, il film di Mutatoff ha il merito di far avvicinare non solo al cinema sull'arte ma all'arte stessa anche un pubblico di profani, potenzialmente sensibilizzati tuttavia verso codesto universo creativo della civiltà spirituale dell'uomo, a qualsiasi latitudine geografica esso appartenga.

Chaim Soutine di Jack Lieberman.

Chaim Soutine dello statunitense Jack Lieberman ha ricevuto il « Gran Premio Leone di S. Marco » della Mostra come miglior film in senso assoluto. Riportiamo integralmente la motivazione: « Perché il film unisce ad una critica implicita visualizzata con mezzi cinematografici una carica di interesse umano e una attualità di posizione critica ». Riteniamo che la nebulosità dei concetti di giustificazione per l'assegnazione del massimo riconoscimento si accordi con la confusione stilistica dell'autore il quale, nel tentativo di sensibilizzare lo spettatore nei confronti della sofferta arte del grande pittore, ha proceduto secondo det-

tami espressivi raccolti nel più consueto cinema hollywoodiano ad effetto.

Da una parte, quindi, si è avuta la consacrazione dell'artista non attraverso i suoi quadri torturati e violenti, che compaiono troppo fuggevolmente sullo schermo con le pennellate di colore indimenticabili anche per chi di Soutine ha potuto vedere solo le opere esposte a una Biennale di pochi anni or sono, bensì attraverso i « discorsi » di esperti e critici in « interminabili primi piani di se stessi » (com'è stato anche altrove acutamente sottolineato); dall'altra il film ha visualizzato, cercando di interpretare psicologicamente e, ancora più freudianamente, la personalità dell'artista, certe esperienze di Soutine fanciullo a contatto di episodi shoccanti come ad esempio la violenta e orgiastica macellazione di animali.

Eppure a *Chaim Soutine*, che dura trentasette minuti, è stato anche attribuito il Premio Bright di un milione di lire messo in palio dalla David E. Bright Foundation di Los Angeles « per la sua originalità » (la Fondazione si propone di segnalare i migliori film dedicati all'arte e agli artisti, da cui risulti la capacità di illustrare caratteristiche di autori, approfondirne lo spirito, spiegarne le tecniche e, in tal modo, diffonderne la conoscenza). Ma probabilmente all'origine della doppia premiazione c'è un equivoco di fondo: si è creduto, così facendo, di rendere omaggio all'artista. Il film quindi — in questo caso — non è stato che un mero pretesto.

La Mostra ha avuto al suo interno, ancora una volta, un programma speciale di film ghestaltici e sperimentali, con la partecipazione di alcune pellicole presentate dalla scuola di *Design* di Novara. Una specie di « sezione informativa » sulle inconsuete esperienze che il cinema dedicato all'arte percorre seguendo gli itinerari più differenti: da quello « elettronico » dello statunitense M.P. Sehnert per *Film-title* al linguaggio iconografico ed iconologico usato dall'italiano Di Salvatore per il 16mm. *Max Ernst*, dedicato appunto al maestro del surrealismo e ai punti più ragguardevoli delle sue personali esperienze.

Il verbale di premiazione

La Giuria internazionale dell'VIII Mostra Internazionale del Film sull'Arte, composta dai Signori Sergio Bettini (Italia) presidente, Carlos Raul Villanueva (Venezuela), Dietrich Mahlow (Germania), François Mathey (Francia), Fernando Gamboa (Messico), ha assegnato i seguenti premi:

« Gran Premio Leone di San Marco » al miglior film in senso assoluto a: *Chaim Soutine* di Jack Lieberman (Usa), « perché il film unisce ad una critica implicita visualizzata con mezzi cinematografici una carica di interesse umano e una attualità di posizione critica ».

« Targa Leone di San Marco » per la categoria a) Film sulla Pittura, a: *Uomini e cose - Baj* di Raffaele Andreassi (Italia), « perché il film presenta

un profilo efficace del pittore Baj, realizzato con ottima fotografia e con una colonna sonora in accordo con il testo ».

« Targa Leone di San Marco » per la categoria b) Film sulla Scultura, a: *Arsa e Sitar* di Enzo Trovatelli e Mario Bussagli (Italia), « un film dal contenuto scientifico ineccepibile ed una esposizione di grande chiarezza ».

« Targa Leone di San Marco » per la categoria c) Film sull'Architettura e sull'Urbanistica, a: *Habitat* di Frieder Mayrhofer (Germania), « per il suo discorso cinematografico essenziale e criticamente puntuale ».

« Targa Leone di San Marco » per la categoria d) Film di carattere biografico a: *Georges Rouault* di R. Robert de Nesles (Francia), « perché traccia un profilo completo della vicenda figurativa dell'artista ».

(*a cura di* G. Z.)

Antologia di "Primitivi" (1908-1913)

di FAUSTO MONTESANTI

« Lo storico dell'arte o della letteratura può sempre ritrovare, nelle biblioteche o nei musei, le opere di cui parla. Per il periodo dei pionieri, lo storico del cinema non ha tale privilegio »: questo affermava, una ventina d'anni fa, il compianto Georges Sadoul, definendo « un po' paradossale » il fatto di aver dedicato un volume di oltre cinquecento pagine al minuzioso studio di un'epoca « della quale tutto ciò che resta potrebbe oggi venire proiettato in un solo pomeriggio », ed ammettendo infine con una franchezza pari soltanto alla sua umiltà, di non aver mai visto la massima parte dei film di cui parlava nel suo libro (1).

In effetti la situazione della storiografia cinematografica al tempo in cui Sadoul si accingeva a licenziare il suo volume sui « Pionniers du cinéma », era in qualche modo analoga a quella, poniamo, della storiografia teatrale, costretta a « ricostruire » certi spettacoli del passato unicamente sulla base delle testimonianze contemporanee ai medesimi: basti pensare ad esempio che della sterminata produzione Pathé, costituita da alcune migliaia di film, fra il 1897 e il 1909 (i limiti cronologici del volume in parola), Sadoul dichiarava che — a sua conoscenza — rimanevano tutt'al più due o tre dozzine di esemplari, che la produzione britannica delle origini risultava quasi del tutto scomparsa, e che dell'americana del medesimo periodo si erano salvati solo tre o quattro film di Porter.

Io stesso ricordo con quanta gioia e trepidazione — pochi anni dopo — avevo incominciato a dare notizia — da queste stesse pagine — del più remoto e prezioso materiale d'archivio conservato presso la Cineteca Nazionale (2), mentre lo stesso Sadoul, stimolato in partico-

(1) GEORGES SADOUL: Avertissement, in « Histoire Générale du Cinéma », II, Les Pionniers du Cinéma (1897-1909). Les Editions Denoël, Paris, 1947. Ed. ital.: Storia generale del cinema. Einaudi, 1965.

(2) F. MONTESANTI: « Archivio » in « Bianco e Nero », gennaio 1952.

lare dal mio studio dedicato a *La Vie et la Passion de Jésus Christ* della Pathé (3), interveniva generosamente nell'opera di ricerca con una lunga e appassionante lettera in cui effettuava una definitiva messa a punto di tutte le questioni relative al film di Zecca e Nonguet e alle varie « Passioni » prodotte alle origini della storia del cinema (4). Sadoul concludeva il suo studio prospettando l'esigenza di compiere un approfondito raffronto fra vari film contenenti gli stessi episodi (come le numerose « Passioni ») allo scopo di « porre delle basi sicure per uno studio dell'evoluzione della sintassi cinematografica fra il 1897 e il 1908, durante un periodo particolarmente poco conosciuto della storia del cinema, l'epoca cioè dei "Pionieri" o dei "Primitivi" ».

Una ricerca in tale direzione, condotta su basi veramente scientifiche, è forse ancora di là da venire, ad onta delle impegnative e meticolose « ricostruzioni » effettuate dalla più autorevole storiografia cinematografica, sulla base di documenti, testimonianze e persino ricordi personali, ma quasi mai — tranne rare eccezioni — su uno studio diretto e particolareggiato dei film veri e propri.

Il fatto è che la situazione messa dolorosamente quanto brutalmente a fuoco da Sadoul nel 1947 (magari con una forse eccessiva dose di rassegnato pessimismo) non appare a tutt'oggi sostanzialmente mutata, per lo meno agli occhi del profano: le mitiche bobine che videro la luce agli albori della storia del film, anche quando sono notoriamente scampate alla grande ecatombe del macero, vengono gelosamente conservate in una nuvola di canfora nelle celle delle cineteche, e ben pochi ormai si interessano attivamente di simili relitti antidiluviani, considerati dai più superflue testimonianze di un'epoca che abbraccia invece complessivamente dai quindici ai vent'anni, nel corso dei quali si sono fissate le prime e fondamentali basi del linguaggio filmico. Va detto anche che proprio da tale curioso atteggiamento deriva lo scarso approfondimento con cui vengono in genere affrontati i problemi connessi all'evoluzione del cinema nei suoi primi tre o quattro lustri di vita, oramai imbalsamata in un comodo quanto superficiale mosaico di punti di vista che rimbalzano perentoriamente da una trattazione all'altra e che il passare degli anni rende sempre più indistruttibili.

I film d'altra parte, conservati quasi sempre in copia unica e dell'epoca, risultano difficilmente accessibili, vuoi per le condizioni delle copie stesse, di solito improiettabili a causa della perforazione (ristretta o a larghi tratti mancante) e dell'estrema fragilità; vuoi per il semplice fatto che non tutti ne conoscono l'esistenza e l'ubicazione.

Ragioni di indole pratica, tuttavia, legate al progressivo e spontaneo deterioramento degli originali dell'epoca, non sempre conservati (specie dai collezionisti privati) nelle condizioni ideali, rendono ormai improrogabili le operazioni di controtipo (unico mezzo per assicurarne la so-

(3) F. Montesanti: *Vie et Passion de Jésus* (« Archivio ») in « Bianco e Nero », novembre 1952.

(4) Georges Sadoul: La 'Passione di Cristo' nella storia del cinema, in « Bianco e Nero », giugno 1953.

pravvivenza), per cui mi pare inevitabile il tramonto del culto della « copia unica », ritenuta talvolta, come una tela d'autore, irriproducibile, e considerata anzi un tempo il punto di forza di una cineteca.

Si vanno d'altra parte moltiplicando le iniziative che tendono a rendere di pubblico dominio la consistenza delle collezioni di materiale connesso alle origini del cinema, e proprio in tale direzione va ricordata l'opera delle cineteche affiliate alla F.I.A.F. (Federazione Internazionale degli Archivi del Film). Fra i cataloghi di più recente edizione riferentisi alla produzione del muto, vanno ricordati: quelli del National Film Archive di Londra (5), quello dei lungometraggi curato dalla Cinémathèque Royale de Belgique (6), e quello dei cortometraggi a cura della Cineteca di Berlino Est (7). Un cenno particolare merita infine il Catalogo dei film conservati su carta (per il deposito al Copyright) della Library of Congress (8). Le basi per uno studio scientifico della storia del cinema vanno dunque ormai consolidandosi: non resta che rimboccarsi le maniche e ricominciare da capo. Come opportunamente afferma Raymond Fielding nell'introduzione all'ultimo catalogo che ho ricordato, « molte storie del cinema che riguardano le prime decadi dell'arte del film dovranno essere rifatte o sostituite: per alcuni testi basteranno parziali revisioni, per altri invece si tratterà di un completo capovolgimento » (9).

In tale opera di reperimento e di valorizzazione del patrimonio filmico delle origini, si è più recentemente inserita l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, la quale ha presentato nell'ambito della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia una serie di film primitivi, rintracciati in Svizzera (10).

Articolata in tre programmi, la Retrospettiva era costituita da una trentina di titoli, e dedicata a tre cinematografie: l'italiana, l'americana e

(5) National Film Archive Catalogue. Part I (Silent News Films, 1895-1933); Part II (Silent non-Fiction Films, 1895-1934); Part III (Silent Fiction Films, 1895-1930). The British Film Institute, London 1960, 1965, 1966.

(6) Catalogue des films muets de long métrage (plus de 1.000 mètres) sur lesquels les membres de la F.I.A.F. possèdent de la documentation (photos, affiches, scripts, maquettes, films ou fragments de film). Bruxelles, juin 1965.

(7) « EMBRYO »: a preliminary census of materials relating to short silent fictional films in the collections of FIAF members, prepared for FIAF by Staatliches Filmarchiv der DDR. Berlin, 1967. (Curato da J. Leyda, anche tale Catalogo si riferisce, come il precedente, a film di cui i membri della FIAF posseggono una qualche documentazione: fotografie, manifesti, sceneggiature, bozzetti, film o frammenti di film).

(8) Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection, 1894-1912, by Kemp R. Niver, edited by Bebe Bergsten, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.

(9) RAYMOND FIELDING: Introduction, in Kemp R. Niver: op. cit.

(10) L'associazione Italiana per le ricerche di Storia del Cinema, si è costituita a Venezia l'8 settembre 1964. Il Comitato Direttivo dell'Associazione è così composto: Presidente Davide Turconi, V.Pres. Francesco Savio, Segretario Nazareno Taddei, membro di diritto Luigi Chiarini, membro eletto Fausto Montesanti. A tutt'oggi l'Associazione ha già controtipato 127 film, provenienti da un archivio privato in Svizzera, ed ha in programma, per il prossimo futuro, il controtipo di un'altra settantina di film.

la francese. La selezione, limitata a film prodotti fra il 1908 e il 1913, nonostante l'estrema varietà dei contenuti — dal film storico al dramma moderno, dal film a trucco al film comico — non ha offerto purtroppo occasioni di raffronto tali da provocare considerazioni utili all'approfondimento di certe linee evolutive della struttura narrativa, proprie di ciascuna delle tre cinematografie prese in esame.

Si è trattato in sostanza di una esemplificazione a carattere eminentemente antologico, senza alcuna pretesa di sistematicità, dalla quale quindi è possibile ricavare solo qualche indicazione marginale e ancora provvisoria, magari — in particolari occasioni — a parziale integrazione di quanto la storiografia dà spesso oramai per scontato. La stessa successione dei programmi (il cinema italiano precedeva quello americano e quello francese) sembra del resto suggerita dalla premeditata intenzione di dirottare l'interesse del pubblico come degli specialisti verso il singolo episodio avulso da un contesto generale, piuttosto che verso un discorso sulla evoluzione comparata della tre cinematografie prese in esame.

I « primitivi » francesi.

Dei dieci film di produzione francese, ben sette sono di carattere storico o comunque in costume, e tutti posteriori al 1908, che è la data di produzione di *L'assassinat du Duc de Guise*: è forse possibile stabilire che tale gruppo di film sia in qualche modo da ricollegarsi con la svolta provocata dall'avvento del « Film d'Art »? A dispetto della sovrabbondante documentazione, non mi sentirei di condividere a cuor leggero una conclusione del genere. Certo i due Feuillade della Gaumont, *Les Huguenots* (1909) e *Le festin de Balthazar* (1910), e soprattutto il film di Monca della Pathé, *Conspiration sous Henri III* (1911), devono aver tenuto conto in qualche modo della lezione: l'accuratezza della messinscena, il tono fotografico e la recitazione ricordano in maniera inequivocabile il film di Calmettes e Le Bargy, e l'ultimo dei tre in particolare ne rappresenta addirittura un curioso antefatto (in cui il Duca de Guise sfugge a un attentato, mentre trova la morte colui che lo aveva salvato). Ma quanti dei pregi e quali innovazioni presenti in tali film erano già peculiare appannaggio della produzione Pathé e Gaumont prima del 1908? A testimonianza di un'autonoma evoluzione proprio della produzione Pathé, basti osservare gli altri quattro film in costume presenti nel programma: una *Cléopâtre* in sette quadri (nove, per la precisione, se si considerano due ritorni a quadri precedenti) la cui data di produzione è incerta; una *Jeanne d'Arc* da identificarsi con quella di Capellani del 1908; *Dimitri Donskoy* (1909), eloquente esemplare della produzione Pathé in Russia; e un film non esattamente identificato, *Hund von Montargis* (il titolo dell'edizione tedesca). L'impostazione arcaica della *Cléopâtre* (a parte l'effettiva data di produzione) si rifà indubbiamente a quella dei più tardi episodi di *La Vie et la Passion de N.S. Jésus Christ* (1902-1905); la *Jeanne d'Arc* presenta a tratti uno stupefacente e personalissimo senso dell'inquadratura (l'esercito in fuga sotto il grande arco con quel cadavere di quinta; il martirio della Pulzella nella piazzetta ricostruita e affollata); il *Dimitri Donskoy* si raccomanda specialmente per la novità dell'ambientazione e del paesaggio, delle scenografie natu-

rali e dei costumi (si rammenti la lunga panoramica descrittiva sulla casa); mentre in *Hund von Montargis* trapela stranamente la tradizione della « poursuite » di derivazione britannica, nel convulso racconto di un salvataggio effettuato da un cane (il tutto curiosamente inserito sullo sfondo della corte di Carlo V).

Di minore rilievo i tre film comici presentati: un Max Linder prima maniera (da identificarsi con ogni probabilità con *Le soulier trop petit* del 1910), piuttosto deludente dal punto di vista comico, (in cui fa tuttavia spicco un inatteso mezzo primo piano del calzolaio); un « Rigadin » diretto quasi certamente intorno al 1910 da Monca (« Moritz » era il soprannome affibbiato al comico francese nei paesi di lingua tedesca), in cui il protagonista sostiene una doppia parte; e un « Dupin » della Eclipse, dalla comicità catastrofica, in cui è presente l'uso della fonte unica luminosa nella scena del laboratorio fotografico.

I « primitivi » americani.

Assai più ricca della francese, è apparsa la selezione dedicata al cinema americano, comprendente fra l'altro due film di Griffith, uno di Ince, e un paio di film di ambiente western. Quasi del tutto trascurabili appaiono anzitutto i due film in costume della Vitagraph, *Julius Caesar* (1908) e *Jephte's Daughter* (1909), entrambi attribuibili a Stuart Blackton: teatralmente impostati e approssimativamente ambientati (le scenografie sono in genere costituite da fondali dipinti) i film presentano forse un solo aspetto degno di nota, e cioè la recitazione degli attori, generalmente disinvolti, anche nelle scene costituite da dialoghi piuttosto prolungati.

Altrettanto si può dire di *Under Two Flags* (1912), probabilmente la prima edizione del fortunato romanzo di Ouida, racconto convenzionale sullo sfondo di un Oriente di maniera, in cui si può notare tuttavia l'uso abbastanza frequente dei piani ravvicinati; e dei due film a trucco, *Princess Nicotine* (1909) e *A Trip to Mars* (1910), i quali, a parte la curiosità di certe trovate (specie in funzione umoristica) sono soltanto dei derivati della « féerie » messa in voga da Méliès.

Più direttamente indicativi quali esempi di un'ispirazione autonoma sono invece i due film di ambiente western: uno della Edison, *The Spirit of the Gorge* (1911), nelle cui splendide immagini (il tono fotografico è particolarmente brillante) e nella cui descrizione della vita di una tribù di Indiani (si rammenti la solenne scena della preghiera sullo sfondo della cascata), nonostante la presenza di comparse evidentemente truccate da pellirosse (ma forse proprio per questo) è possibile avvertire l'intenzione di imitare certi film di Ince; ed uno della Selig (da identificarsi forse con *Saved by the Pony Express*, che è già del '13), un western prima maniera, (con un Tom Mix a stento riconoscibile nei panni dell'acrobatico postiglione), chiaramente impostato secondo la formula della lotta col tempo.

Dei due film di Griffith, il più personale è *The Guerrilla* (1908), che sullo sfondo della guerra civile, narra l'angosciosa vicenda di una ragazza insidiata da un torvo soldato sudista il quale, introdottosi in casa,

la insegue implacabilmente da una stanza all'altra, mentre un servo negro perde la vita per correre ad avvertire il di lei fidanzato che riesce comunque a giungere in tempo a far giustizia: si assiste così, inaspettatamente, all'applicazione già cosciente e persino smaliziata di una formula narrativa non ancora consacrata dall'uso. Depositato al Copyright l'11 novembre 1908 (11), *The Guerrilla* risulta infatti prodotto assai prima rispetto al film che viene di solito considerato l'antesignano del cosiddetto « montaggio alla Griffith », *The Lonely Villa*, la data del cui deposito è invece il 10 giugno 1909 (12): termina così uno dei miti più incrollabili della storiografia cinematografica.

Di minore interesse è invece *The Restoration* (1909), un banale intreccio sentimentale sull'equivoco di un marito geloso che perde la ragione credendo che la moglie lo tradisca, e la riacquista grazie all'intervento di un dottore che ricostruisce dinanzi agli occhi del malato la scena che lo aveva sconvolto: data la presenza di vari attori destinati a una favolosa popolarità (dalla Pickford a Owen Moore, da James Kirkwood a Marion Leonard), il film potrebbe considerarsi uno dei primi tributi di Griffith al culto dello « star-system ».

Un discorso a parte merita certamente *The Invaders* (1912) di Thomas H. Ince, un film che avrebbe degnamente figurato nella Retrospettiva veneziana dell'anno scorso, dedicata al film-western delle origini (13), la cui grande rivelazione era costituita, come si ricorderà, proprio dal gruppo dei film di Ince, al quale sarebbe ora che si dedicasse una « personale » davvero esauriente. Gli « invasori » del titolo sono i bianchi, i quali all'inizio del film violano un precedente trattato stipulato fra il Governo degli Stati Uniti e il popolo dei Sioux, provocandone la rivolta. Dopo alterne vicende, nel corso delle quali una giovane indiana, innamoratasi di un bianco, nel tentativo di dare l'allarme al fortino rimane ferita e viene curata dalla figlia del Colonnello, i Sioux sono costretti a togliere l'assedio per il sopraggiungere dei rinforzi, mentre la morte della ragazza sottolinea l'amarezza di una vittoria ingiusta su un popolo nato libero e destinato ad essere annientato. L'inconfondibile stile di Ince è appunto da ricercarsi anzitutto nel modo assolutamente moderno — e per la sua epoca del tutto contro-corrente — di contrapporre — come nel caso specifico — a una conclusione spettacolarmente eccitante, destinata a soddisfare la psicologia di un pubblico ingenuo (la fuga degli assedianti e il trionfo dei più forti), un risvolto amaro e struggente, la cui funzione è quella di indurre anche i meno avvertiti alla meditazione e al conseguente approfondimento di certi problemi. La forza del film risiede essenzialmente nella sua straordinaria imparzialità e nella matura secchezza di un racconto che non perpetra alcuna concessione alle convenzioni del melodramma. La mano di Ince è infine riconoscibile in certe soluzioni di linguaggio, fra le sue più tipiche: basti ricordare la panoramica dall'in-

(11) Cfr.: Kemp R. Niver, op. cit.
(12) Cfr.: Kemp R. Niver, op. cit.
(13) Cfr.: F. Montesanti: Le origini del western: crepuscolo di una mitologia, « Bianco e Nero », genn.-febbr. 1968.

gresso del forte al gruppo dei soldati che sparano, in cui il movimento di macchina non ha una funzione di accompagnamento, ma rappresenta invece un'autentica soluzione di ordine « narrativo »; oppure tutte le scene d'insieme durante la battaglia in campo aperto, e in particolare quelle degli Indiani in primo piano, sulla collina, su uno sfondo animato in campo lunghissimo. Mette conto sottolineare a questo punto come anche la critica americana del tempo avvertisse l'importanza del contributo di un film del genere all'evoluzione dell'arte cinematografica: nella recensione apparsa sul « Moving Picture World » si afferma, fra l'altro, che mentre « i film sugli Indiani sono per la maggior parte assai squallidi... *The Invaders* presenta una descrizione avvincente del drammatico conflitto fra le forze conquistatrici e quelle in declino... », e infine che « ...il film si conclude tragicamente, evitando ogni facile compromesso... » (14).

I «primitivi» italiani.

Per ciò che si riferisce al cinema italiano, rappresentato da quattro film del 1909, tre del '10 e due dell' '11, tutti a sfondo storico-mitologico o comunque in costume — tranne due comiche (*Le due ordinanze* del 1909 e *Tontolini e l'asino* del 1911), di limitato interesse — risulta sempre più chiaro che il lato più autentico del nostro cinema non risiede nella sua proverbiale spettacolarità, che lo rese famoso e ricercato all'estero dove se ne tentarono a più riprese le imitazioni. Si osservi, ad esempio, il più celebrato fra i film compresi nel programma, *L'Odissea* (1911) della Milano Film, ritenuto seriamente ai suoi tempi una grandiosa trasposizione del poema omerico, tanto da meritare uno dei tre premi (il terzo, per la verità: dopo *Nozze d'oro* dell'Ambrosio e il *San Francesco* della Cines) al Concorso Internazionale di Cinematografia (della cui giuria faceva parte persino Louis Lumière!) indetto (nell'ambito delle celebrazioni del primo cinquantenario del Regno d'Italia), dall'Esposizione Industriale e d'Arte applicata di Torino: visto a distanza di anni il film rivela la povertà della sua ispirazione, denunciando ad un tempo l'errore di prospettiva di certa critica contemporanea, abbagliata evidentemente dagli aspetti esteriori di questo come di altri film analoghi. Ad onta dei suoi macchinosissimi trucchi (che possono conservare un certo interesse solo da un punto di vista tecnico), fra i quali va ricordato quello della doppia impressione del fotogramma nelle sequenze di Polifemo, *L'Odissea* ci appare oggi soltanto come un documento di un'ingenuità disarmante, le cui magagne — dalle sirene col busto a quel ciclope in mutande — saltano agli occhi senza rimedio, in un lento e prolisso rosario di prodigi e di colpi di scena, che hanno perso ormai la loro effimera presa spettacolare.

Considerazioni diverse meritano i tre film di Caserini presenti nel programma, e non tanto l'*Amleto* (1910), il cui aspetto più datato è indubbiamente la recitazione (da ricordare, invece, una insolita panoramica da un ambiente all'altro); quanto piuttosto *L'ultimo degli Stuarts*

(14) « *The Invaders* », Reviewed by Louis Reeves Harrison: in « The Moving Picture World », 9-IX-1912.

(1909) e *Il Cid* (1910), dei quali è protagonista Amleto Novelli, il cui prestigio comincia appena a rivelarsi: se nel primo gli interni ricostruiti contrastano irrimediabilmente con gli esterni autentici, sempre animati dai movimenti di massa; nel secondo la « conquista dello spazio » di cui parla tanto a proposito il Paolella (15), è si direbbe ormai un fatto compiuto: si guardi in particolare la scena dell'arrivo trionfale del Cid a Siviglia, e in genere tutte le scenografie ricostruite in esterno, con una calcolatissima disposizione dei piani, che il movimento delle masse anima in continuazione.

Pure, l'aspetto più interessante del cinema italiano di quegli anni (e direi anche del periodo successivo) è un altro, non sempre individuabile a prima vista, perché soffocato da altri elementi di carattere esteriore, ma la cui segreta presenza si palesa, a momenti, come una vera e propria rivelazione: si osservi l'uso insistito degli esterni « dal vero », nella « prima pellicola artistica » della Itala, *La maschera di ferro* (1909), in cui si registrano due funzionali piani ravvicinati (l'inquadratura dei gemelli e quella del protagonista col volto coperto dalla maschera); si guardino in *Piccolo Garibaldino* (1909) le scene del porto relative alla partenza dei Garibaldini, dimenticando, eventualmente, l'« apoteosi » finale che si inserisce nello sdolcinato sentimentalismo dell'intero film; e infine, in *Il granatiere Roland* (1910), i cui sobri protagonisti sono Capozzi e la Tarlarini, si noti l'atmosfera di tutti gli esterni sulla neve, e in particolare di certi scorci della campagna di Russia, le cui lontananze sono acutamente individuate dall'operatore Vitrotti, come in quel suggestivo passaggio di Napoleone nello sfondo. Trovate figurative che possono sembrare sporadiche e forse provocate solo da un'occasione più o meno favorevole, ma che per l'omogeneità dei risultati — anche quando partono da stimoli del tutto diversi — mi pare possano indicare la presenza di un'ispirazione analoga se non addirittura di una tendenza, alla Itala, come alla Cines e all'Ambrosio. Per cui può persino accadere che le più banali vicende, volta a volta avventurose, sentimentali o drammatiche, pur risolte nella chiave moralistica e convenzionale dei libri di lettura per l'infanzia, finiscano per venire misteriosamente riscattate dall'autenticità di una cornice che magari inconsapevolmente si rifà a suggestioni di stampo verista.

FILMOGRAFIA

I - **Primitivi di produzione italiana**

1909 **LA MASCHERA DI FERRO** — **p.:** Itala Film.

LE DUE ORDINANZE — **p.:** Itala Film.

L'ULTIMO DEGLI STUARTS — **r.:** Mario Caserini - **int.:** Amleto Novelli - **p.:** Cines.

---

(15) Roberto Paolella: « Storia del Cinema muto », Giannini, Napoli, 1956.

PICCOLO GARIBALDINO — **p.**: Cines.

1910 **AMLETO** — **r.**: Mario Caserini - **p.**: Cines.

IL CID — **int.**: Amleto Novelli - **r.**: Mario Caserini - **p.**: Cines.

IL GRANATIERE ROLAND — **s.**: Arrigo Frusta - **f.**: Giovanni Vitrotti - **int.**: Alberto A. Capozzi, Mary Cleo Tarlarini - **p.**: Ambrosio.

1911 **L'ODISSEA** — **p.**: Milano Film.

TONTOLINI E L'ASINO — **p.**: Cines.

II - **Primitivi di produzione americana**

1908 **JULIUS CAESAR** — **r.**: Stuart Blackton (?) - **p.**: Vitagraph.

THE GUERRILLA — **r.**: David Wark Griffith - **int.**: Arthur Johnson, Mack Sennett, Herbert Yost, Dorothy West - **p.**: Biograph.

1909 **THE RESTORATION** — **r.**: David Wark Griffith - **int.**: Marion Leonard, Mary Pickford, Owen Moore, James Kirkwood, George Nicholls, Verner Clarges, Harry Salter, Linda Arvidson - **p.**: Biograph.

PRINCESS NICOTINE — **r.**: S. Blackton (?) - **p.**: Vitagraph.

JEPHTE'S DAUGHTER — **r.**: S. Blackton (?) - **p.**: Vitagraph.

1910 **A TRIP TO MARS** — **p.**: Edison.

1911 **THE SPIRIT OF THE GORGE** — **p.**: Edison.

1912 **THE INVADERS** — **r.**: Thomas H. Ince - **int.**: Francis Ford - **p.**: Kay-Bee.

UNDER TWO FLAGS — **int.**: Katherine Horn, Flo La Badie, William Russell, William Garwood - **p.**: Thanhouser.

1913 **SAVED BY THE PONY ESPRESS** (tit. tedesco: **Gerettet Durch den Expressreiter)** - **int.**: Tom Mix - **p.**: Selig.

Da identificare: **Freund in der Not** - **p.**: I.M.P.
Mut und Ehre - **p.**: Kalem.

III - **Primitivi di produzione francese**

1908 **JEANNE D'ARC** — **r.**: Albert Capellani - **p.**: Pathé Frères.

1909 **LES HUGUENOTS** — **r.**: Louis Feuillade - **int.**: Renée Karl, Georges Wague, Christiane Mandelys, Alice Tissot, Henri Duval - **p.**: Gaumont.

DIMITRI DONSKOY — **r.**: Kai-Hansen - **int.**: Langfeld, A. Veskov - **p.**: Pathé Frères (in Russia).

1910 **LE SOULIER TROP PETIT** — (tid. ted.: **Die Rache des Schühändlers)** - **int.**: Max Linder - **p.**: Pathé Frères.

LE FESTIN DE BALTHAZAR — **r.**: Louis Feuillade - **int.**: Renée Karl, Leonce Perret, Alice Tissot, Georges Wagues - **p.**: Gaumont.

1911 **CONSPIRATION SOUS HENRI III** — **r.**: Georges Monca - **p.**: Pathé Frères.

Da identificare: **CLEOPATRE (Kleopatra)** — **p.**: Pathé (1909?).

Moritz und Seine Doppelganger (tit. ted.) — **r.**: G. Monca - **int.**: Prince Rigadin - **p.**: Pathé Frères (1910?).
Dupina als Photograph — **p.**: Eclipse.
Hund von Montargis — **p.**: Pathé Frères.

(*a cura di* F.M., *sulla base dell'identificazione iniziata da Davide Turconi*)

Cinema svedese contemporaneo: appunti per una introduzione e "Incontri" di Sorrento

di JOS BURVENICH

Correndo il rischio di una distinzione semplicistica si possono individuare tre grandi periodi nella storia del cinema svedese: quello delle origini innanzitutto, dal quale emergono i nomi di Mauritz Stiller e Victor Sjöström, che fu periodo di grande importanza ed influenza, sia data che ricevuta, soprattutto nei confronti del cinema tedesco, nello sforzo di rendere il cinema uno strumento d'arte « impegnata ».

Sjöström scruta l'anima nordica gravata dalla tradizione, per reperire, si direbbe, la giustificazione morale, mentre Stiller osserva e descrive una società decadente e in pieno travaglio evolutivo: due indirizzi cioè, uno solenne e contemplativo e l'altro, che scorre parallelo, irruente, pieno di fascino e apparentemente leggero.

Ad essi viene poi a sovrapporsi un periodo mediocre — Bo Widerberg ne parla nel suo libretto « Visionen i Svensk Film » —, fatto di opere ben confezionate talvolta, ma artificiose, riproducenti una realtà limitata agli antichi miti, e a quello, più recente, di una società, borghese o contadina, congelata in una serie di « tipi » pressoché identici, nelle situazioni dramatiche e comiche che erano ritenute tipicamente svedesi e che lasciavano in realtà trasparire una realtà per nulla gradevole e niente affatto romantica.

Finalmente, attraverso il rinnovato e più intenso contatto con gli altri paesi europei, ma ancor più sotto l'impulso di una contestazione culturale che ormai da anni scuote dal profondo la società svedese intorpidita nelle strutture del proprio benessere, si giunge alle attuali manifestazioni del giovane cinema che è tra i più interessanti ed impegnati in un continuo travaglio di ricerca.

Prima di avviare un discorso che dovrà essere necessariamente prudente, non essendo io svedese e non potendo seguire che a distanza ed incompletamente la cinematografia di un paese che amo, mi sento obbligato a difendermi dalla comoda soluzione di una suddivisione superfi-

ciale nella quale sembrerebbero non trovare posto né un Sjöberg, né un Bergman, autori enormemente importanti ed incontestabilmente svedesi ambedue.

Costoro, artisti solitari, ed eredi diretti dei grandi del passato, rappresentano certo il più valido legame tra il primo periodo della cinematografia svedese e il periodo attuale, avendo quasi da soli mantenuto alto il prestigio della Svezia ai tempi della mediocrità senza problemi, ed aprendo da maestri la strada ai giovani i quali penano talvolta a liberarsi dall'influsso di tali maestri, di Bergman soprattutto, con sforzo consapevole quanto difficile. Questi due grandi registi, che più di una volta del resto hanno collaborato, hanno in comune una paziente e tenace volontà di scoprire tutte le possibili risorse della tecnica cinematografica attraverso un incessante lavoro artigianale e la consapevolezza di non essere che al principio della comprensione delle possibilità offerte dal loro « mestiere ». Quel che soprattutto li distingue l'uno dall'altro è invece la maniera d'inserirsi nella cultura del loro paese e di esprimerla, riuscendo a toccare verità universali. Sjöberg, forse più limitato e troppo serioso per assimilare l'influsso di Stiller, troppo esclusivamente rivolto a problemi sociali per portare in fondo la ricerca di Sjöström, insegue faticosamente fino a *On* (L'isola) la sua visione di un mondo che già incomincia a sorpassarlo ma nel quale egli continua a cercare i segni della generosità e del travaglio esistenziale del suo tempo, che vide le dure battaglie per la giustizia sociale.

Alf Sjöberg

Ingmar Bergman

Bergman invece, artista fino alla cima dei capelli, persegue la sua ricerca febbrile, curiosa, piena ora d'angoscia, ora di morboso distacco, attraverso una visione sempre più avulsa dalla realtà contingente. Nell'esprimere il più profondo segreto della sua personalità, si allontana ogni volta di più dagli indirizzi di Sjöström e Stiller che si incrociavano continuamente nelle sue prime opere, ed in maniera violentemente personale egli si osserva vivere ed osserva la vita degli altri, che sente sottilmente legati tra loro ed a se stesso in un intrico di rapporti che riesce a rendere evidenti per mezzo di una intuizione visiva, lucidissima ed ermetica ad un tempo. Egli è dunque solitario ma non isolato, ed il suo dramma, che è forse anche il segreto del suo genio, è frutto della sua situazione di uomo maturo, segnato indelebilmente dal passato intensamente vissuto di un ambiente tipicamente borghese e di stretta osservanza religiosa, ma nello stesso tempo stranamente vivo.

Questo gran mago della « visualità » è tuttavia altrettanto vigile al divenire dei tempi nuovi e ne segue con intensa curiosità il mutamento. Bergman possiede una lucidità intellettuale altissima ed un acuto senso della relatività di molti stimoli esterni e dei molti valori, un tempo sicuri, contestati al giorno d'oggi; la sua intuizione ha toccato assai da vicino le proprie radici originarie e quelle della cultura svedese di cui ha seguito l'evoluzione spesso violenta, pur nutrendosi anche delle forze che in ogni tempo, prendendo le mosse dal fondo dell'anima dell'uomo, ne hanno guidato le azioni. Per questo Bergman può oggi far suoi il malessere e la crisi della nuova generazione senza con questo pagare un

tributo alla moda: poiché ha spinto nel profondo dei problemi eterni dell'uomo l'impegno della sua arte, egli deve affannarsi oggi a dimostrare di essere uomo del suo tempo.

Queste le ragioni per le quali Bergman non ha mai desiderato far scuola. Il suo influsso appare infatti evidente solo nelle opere di coloro che non hanno sufficiente personalità per trovare una propria via, oppure in quelli che lo osservano e lo imitano provvisoriamente, per scoprire il segreto della sua paziente maestria in un'arte così strettamente legata alla tecnica. Bergman rappresenta l'autorevole elemento di connessione tra la grande cultura svedese del passato (il nome di Strindberg vale ad individuarla) e le correnti innovatrici di questa cultura, ancora incerte, in seno ad un universo in gestazione, da cui troppo a lungo il mondo svedese è rimasto isolato a causa della sua situazione geografica e di una certa altezzosità di tipo borghese che lo caratterizza.

Per poter comprendere l'attuale evoluzione del cinema svedese bisogna innanzi tutto rendersi conto delle conseguenze apportate alla cultura del paese dall'isolamento predetto. Troppo spesso la cinematografia svedese viene infatti male interpretata, respinta o esaltata per ragioni che riposano sulla scarsa conoscenza o sul malinteso. Si direbbe quasi che non solo le masse, ma anche il pubblico « colto » dei paesi mediterranei vedano la Svezia ed il suo cinema solo attraverso una generica mitologia di tipo nordico attribuendo ad esempio alle opere di Bergman un tono di saga, e più spesso e peggio, la considerino con l'occhio « gallista » e con i comici « complessi » del commerciante italiano del film *Il diavolo*, che si reca a Stoccolma per un congresso con la segreta speranza di vedere gente nuda nuotare in laghi di sogno e di trovare ragazze « senza complessi » adagiate in morbidi letti. Su simili false convenzioni si basa tuttavia, purtroppo, anche un certo orientamento commerciale scandinavo che punta su questo malinteso per vendere film difficilmente comprensibili nel loro contesto al di fuori del mondo scandinavo, puntando sul richiamo appunto di scene « audaci » che l'acquirente si affretterà a reclamizzare vistosamente, proiettando poi invece il film in versione « purgata ». La responsabilità del malinteso non è infatti da attribuire soltanto ai « paesi del sole »; si resta a volte stupiti davanti all'ingenuo zelo che certi svedesi pongono, durante i festival e in altre occasioni, per convincere persone che vivono in ambienti diversissimi dal loro, della libertà culturale di cui essi godono, senza rendersi conto delle sfumature che sarebbero necessarie per intrattenere un vero « dialogo ». Non è infatti possibile basare un rapporto sano su basi propagandistiche, condite per di più dal disprezzo o dal rancore segreto (poiché la propaganda presuppone da ambo le parti un certo disprezzo per colui che si tenta di convertire, ovvero un rancore nei confronti di una religione o di una morale male assimilata); ed anche gli svedesi non sono naturalmente liberi da complessi o sentimenti di superiorità.

La Svezia possiede indubbiamente una cultura democratica acquisita

con rapido sforzo e non poche difficoltà, ed è riuscita a mutare, in un tempo relativamente breve, un paese dai notevoli dislivelli sociali in un paese a grande benessere; ha goduto e gode di un lungo periodo di pace, ed affonda le sue radici in un passato diverso da quello di altri paesi d'Europa, in una cultura nordica conservatasi intatta attraverso i secoli, pagana per lungo tempo e divenuta poi cristiana ma su basi culturali assai diverse da quelle del Sud. Essa è piuttosto indirizzata verso la struttura comunitaria ove l'autorità è considerata emanazione naturale della comunità stessa e non una gerarchia imposta dall'alto. Cultura piena di forza, capace di assimilare rapidamente gli elementi estranei venuti da fuori in piccoli gruppi, e che si è sempre mantenuta molto vicina alle realtà tangibili, all'uomo nella sua concretezza, alla natura sconfinata dei suoi paesaggi, al clima dalle estati splendide e brevi e dai lunghi e buii inverni. Da tale ambiente sono stati profondamente influenzati anche i rapporti tra gli uomini; il tipo di ospitalità che si genera in un paese immenso e scarsamente abitato spiega anche la diversa — e non necessariamente « perversa » — concezione dei rapporti tra uomini e donne, e il sentire positivamente la fisicità del corpo e quindi la nudità, in maniera assai diversa da come è concepita nei paesi meridionali dell'Europa, ma non per questo meno fondata, in generale, su di un profondo rispetto e su un pudore assai più delicato di quanto si creda. Non è possibile approfondire considerazioni come queste nel breve spazio di un articolo, ma quanto si è detto dovrebbe tuttavia bastare a far comprendere quante sfumature e quale apertura mentale richieda l'accostarsi al cinema di questo paese, che è parte di questa cultura ed esprime più o meno felicemente il modo d'essere di un popolo così diverso, ma pur formato da uomini che agitano, nel profondo di se stessi, i grandi problemi dell'esistenza, comuni agli uomini di tutto il mondo.

Non bisogna dimenticare innanzi tutto la grande sincerità; in Svezia sì vuol dire sì, benvenuto significa veramente benvenuto. In altri paesi l'uomo ama avere leggi imponenti e minuziose che gli permettono il giuoco attraente di aggirarle; l'uomo del Nord non vuol giocare con la legge: egli l'accetta pienamente ove si dimostri necessaria alla società, ma la combatte a viso aperto se gli appare inumana e vuota di senso. Una simile sincerità lo conduce talvolta a posizioni estreme che possono apparire troppo crude ad occhi estranei e basta osservare alcune opere recenti che attaccano la doppiezza morale di molte società borghesi ove il valore dell'amore umano viene falsato, per rendersi esattamente conto di ciò. Al punto che molti spettatori stranieri rimangono sconcertati dalla libertà con cui vengono rimessi in discussione i valori, partendo da una « tabula rasa » radicale e razionale al massimo. L'influsso del puritanesimo è in ciò rilevante; esso infatti nei paesi meridionali ha generato più che altro una serie di piccole disonestà ed acquiescenze morali, mentre nei paesi nordici, essendo divenuto prevalente e soffocante con le sue rigide leggi, è stato contestato con estrema violenza. All'uomo del Nord l'atteggiamento meridionale appare ipocrita disonestà, mentre

al meridionale sembra esageratamente aggressivo e crudo quello nordico: una comprensione reciproca che sia veritiera, e permetta quindi una critica sgombra di pregiudizi, richiede riflessione e larghezza di vedute.

Per dare un esempio chiaro e concreto, prima di effettuare un giro panoramico del nuovo cinema in Svezia tenteremo di inquadrare il film più contestato e certo più contestabile di tale cinema: *Sono curiosa* di Sjöman (Jag är Nyfiken). Si tratta di un'opera che agli svedesi (e in minor misura ai norvegesi o ai finlandesi) appare innanzi tutto come una violenta critica, giusta in gran parte, di una certa società svedese culturalmente e socialmente immobile che vive basandosi sui luoghi comuni di un socialismo e di un formalismo religioso ormai antiquati. Vilgot Sjöman è amico di Bergman, e lo stile del maestro ha avuto grande influenza sulle sue opere iniziali; in seguito però si è liberato da una forma che era per lui una menzogna estetica e morale pur conservando, quale eredità dei contatti con Bergman, un acuto senso di curiosità, dote del resto posseduta, anche se in maniera meno marcata, dalla maggior parte dei giovani cineasti svedesi di qualche valore.

Sono curiosa di Vilgot Sjöman.

Sjöman si è rivoltato in maniera radicale contro il puritanesimo. L'erotismo esasperato e addirittura morboso delle sue prime opere era il prodotto della volontà tenace del regista di staccarsi di dosso il peso dei tabù sociali e religiosi propri di un'educazione formalista e sentimentale; nel suo ultimo film invece egli ha trovato uno stile personale assai vicino a quello del « cinéma-vérité » (per quel che comunemente con questo termine si intende). E' uno stile che coincide con l'esigenza dei giovani svedesi (e non soltanto loro, vedi i cecoslovacchi) di rimettere ogni cosa in discussione, anche le tecniche, poiché gli antichi valori sono ormai privi di senso ed i nuovi possono affiorare solo attraverso un'attenta osservazione di frammenti del comportamento individuale e sociale dell'uomo mirante allo scopo di ritrovarne i motivi profondi.

Le immagini sono quindi pur esse frammentarie, scucite, giustificate esclusivamente da quel sentimento di curiosità spietata di cui abbiamo parlato poco fa.

Mentre la maggior parte dei suoi contemporanei rivolge l'attenzione all'uomo ed ai suoi rapporti con la società, Sjöman punta direttamente sulla società nel suo insieme, scatenando su di essa una ragazza che desidera e crede di essere una donna « libera » ma che in realtà nasconde, sotto il non conformismo e l'aggressività brutale, uno smarrimento profondo.

Attraverso interviste dirette fatte a passanti e a personaggi ufficiali, vengono poste in evidenza sia il formalismo e la scarsità di idee di costoro, sia l'esigenza da parte della ragazza di cercare una giustificazione alla propria esistenza, ed alla stessa società nel cui seno ella vive. Con i suoi spregiudicati atteggiamenti erotici ella dimostra sia un'esigenza inquieta e incontrollata di una autentica libertà, che una protesta contro le manifestazioni della società del suo paese fatte di formalismi e di « convenienze » sorpassate, di cui sono eccellenti rappresentanti la Fa-

miglia Reale e le eleganze snobistiche della borghesia. In realtà, quella stessa società che ha in apparenza (e spesso meritoriamente) risolto tutti i suoi problemi materiali basandosi sui dati statistici, i progressi tecnici e gli assunti teorici — generosi spesso ma limitati —, è incapace di far fronte — se non attraverso una superficiale tolleranza — ad un disagio e ad uno smarrimento morale evidenti, esprimendosi, tra l'altro, con il fiorire di tutta una letteratura pornografica e con l'atteggiamento provocatorio dei giovani che mettono in evidenza, con il loro comportamento, la vacuità morale di una società in fase di pericolosa immobilità. La giovane coppia che in *Io sono curiosa* si mette a fare l'amore sotto gli occhi della sentinella del palazzo reale di Stoccolma, crea un contrasto accusatore, il cui valore brutalmente provocatorio (e di cattivo gusto) viene certamente sentito in Svezia in maniera differente che in altri paesi.

Non è con questo che io intenda giustificare integralmente un film cosiffatto né di negare l'influsso nocivo che esso può esercitare in paesi in cui esiste la capacità di considerare isolatamente le scene « piccanti » senza assolutamente inserirle nel contesto generale, ma desidero far notare che si tratta dell'esempio più tipico ed avanzato delle influenze derivate dalla « tradizione », fuse con forme e significati nuovi (« la curiosità » di Bergman nella quale confluisce il disincantato acume di Stiller), nonché della sincerità — virulenta addirittura in questo caso — dell'uomo svedese in rivolto contro le strutture ch'egli ritiene ipocrite e quindi da distruggere, ed anche della volontà d'impegno culturale che caratterizza tutto il giovane cinema svedese.

A quante manifestazioni almeno apparentemente diverse possa essere attribuita l'etichetta di « impegno », è risultato chiaro nel corso del Festival di Pesaro 1968. Il regista sud-americano Solanas ha espresso il suo « impegno » politico e sociale in film strutturati come dei « pamphlets » il cui compito è quello di catechizzare il pubblico, ponendo in secondo piano l'uomo come individuo preoccupato delle sue intime esigenze, a favore della creazione di una massa compatta in lotta contro l'ingiustizia.

Il cecoslovacco Jakubisko invece, nel film *Kristove Roky*, ignora la collettività che soffoca e menoma l'uomo, e anzi pone l'uomo in prima linea osservandolo nella ricerca di una autentica vita individuale e nel contempo di una comunicazione veramente reale con gli altri. Contemporaneamente un giovane regista svedese, Jan Lindquist, si dava d'attorno, riuscendovi alla fine, per poter presentare, a Pesaro, il frutto delle sue convinzioni sul *vero* film impegnato: quel *Ci chiamano Provos* (Dom Kallars oss Mods) nel quale alcuni giovani, totalmente disorientati dalla società del benessere e dei consumi, parlano ed agiscono piena libertà. Il film fu accolto con indifferenza per la sua mancanza, lamentata dal pubblico meridionale, di ordine e di chiarezza, o addirittura con indignazione, per una scena d'amore, piuttosto volgare certo, ma nella quale una coppia di giovani affettivamente frustrati scopre le prime parole ed i primi gesti di un amore che forse varrà a salvarli. Si tratta

Ci chiamano Provos di Jan Lindquist.

insomma di tre tipi di « impegno » che si debbono ritenere ugualmente sinceri, attuali e addirittura necessari, ma che hanno provocato la nascita di film totalmente diversi tra loro, sia dal punto di vista « messaggio », che da quello del modo di esprimere il messaggio stesso, nonché tutti e tre abbastanza misconosciuti (l'ultimo soprattutto) da un pubblico pur in gran parte formato da specialisti di cinema. In verità il nuovo cinema svedese è « impegnato » sia presso i più giovani che presso i più anziani suoi rappresentanti (non vogliamo naturalmente parlare in questa sede delle opere di consumo corrente il cui numero si è del resto andato sempre più riducendo da quando l'Istituto Svedese del Film ha reso possibile sia la realizzazione di film più « difficili » che l'accostamento ad essi del grande pubblico). Si tratta naturalmente di tipi diversi di « impegno » a seconda dell'età e del passato dei vari cineasti ma che si sviluppano tutti in una direzione identica nelle grandi linee e che vorrei definire come la ricerca di una società nuova, che sia davvero l'« Habitat » ideale per l'uomo considerato nella sua integrità. Una intenzione che si manifesta, con dosaggi assai diversi, attraverso la protesta, la testimonianza diretta, la dichiarazione esplicita, la fantasia delirante.

Tra le testimonianze dirette abbiamo citato film di Vilgot Sjöman, di Jan Lindquist e Stefan Jarl, i quali rappresentano in maniera assai differente uno stesso punto di vista sulla società contemporanea, ma ve ne sono degli altri, più complessi ma altrettanto espliciti e forse più penetranti, che osservano l'uomo mentre vive le sue banalità quotidiane sorprendendo gesti e atteggiamenti rivelatori del suo inadattamento alla società in cui vive, e delle sue speranze segrete. Uno dei prototipi più interessanti di questo genere di film è *Kärlek 65* (Amore 65) di Bo Widerberg, uno dei primi registi che hanno apertamente lottato contro l'andamento ormai cristallizzato del cinema svedese.

Barnvagn di Bo Widerberg.

Egli aveva già tentato con *Barnvagn* (La carrozzella per bambini) di esporre la questione dell'atteggiamento dei giovani nei confronti del bambino frutto delle loro prime « esperienze » di vita, poi in *Kvarteret Korpen* (Il quartiere del Corvo) aveva rappresentato il tedio e lo squallore della società svedese di trenta anni prima. Si tratta di film già interessanti ma che non riuscivano ancora a liberarsi totalmente (il primo soprattutto) dal manierismo filmico di marca svedese, al punto che in molti paesi non nordici *Kärlek 65* ha ricevuto il titolo significativo di *Peccato svedese*. *Amore 65* invece seziona stilisticamente e moralmente il comportamento dell'uomo svedese moderno che « recita » ancora la parte impostagli dalla tradizione ma che in realtà è in preda ad un profondo disagio, allo sconfinato bisogno di vivere liberamente, di superare il tedio e la limitatezza del pretesto benessere che gli viene offerto. Ed anche in *Elvira Madigan*, costruito con grande musicalità, Widerberg mitizza con intensa interiorità l'irrealizzabile esigenza dell'uomo di superare se stesso e le convenienze sociali. In un film attualmente al montaggio il regista torna invece agli interessi sociali descrivendo i disordini di Odal durante la rivoluzione socialista in Svezia.

Kärlek 65 di Bo Widerberg.

Elvira Madigan. Bo Widerberg.

Puss och Kram di Jonas Cronell e *Jag älskar* di Stig Björkman.

Nella linea tracciata da *Amore 65* si inseriscono molti dei film più recenti, i più importanti dei quali mi sembrano *Puss och Kram* (Baci e abbracci) di Jonas Cronell e *Jag älskar, du älskar* (Io amo tu ami) di Stig Björkman, quest'ultimo meno omogeneo dell'altro in quanto un po' corrivo ad un certo gusto « da cineteca », se così si può dire, di stampo francese. Conta nei due film non tanto il racconto, quanto piuttosto l'esposizione molto chiara, spesso leggera, mai volgare, e sottesa sempre da una serietà profonda, dei comportamenti umani nel vuoto spirituale creato da una società ormai sclerotizzata cui resta, come unica possibilità, il desiderio di vivere, il sentimento della solitudine, interrotta talvolta da un esile gesto di tenerezza. In ogni immagine di questi film c'è un gioco sottile di sentimenti cui non si osa annettere importanza, anche se lo si vorrebbe, per timore di una delusione. E questa giunge infatti, puntuale, lasciando aperti i problemi ma consentendo tuttavia il sopravvivere della speranza che gli uomini a forza di tentativi riescano ad amarsi veramente, nonostante la constatazione clinica del fallimento. Il movimento stesso dei corpi, mostrati senza vergogna ma anche senza intenzioni provocatorie (rimprovero questo che potrebbe esser fatto invece a Sjöman), aiuta ad esprimere il sentimento di una fragile felicità e di una concreta speranza.

Per contro, a questa gradevole delicatezza si possono opporre i film di Mai Zetterling, interessanti per la sottile analisi dell'anima femminile umiliata, pur se espressa in forma grave, insistita, ove l'erotismo talvolta compiaciuto viene gettato in faccia allo spettatore come una vergogna da smascherare.

Quella stessa vergogna che gli sforzi troppo tecnicistici e statistici spiegati dagli uomini di buona volontà per porre la donna svedese su un piano di parità con l'uomo non sono riusciti a estirpare, sia a causa dei pregiudizi del passato che riducevano le esigenze della donna all'istinto di piacere ed alle rivalità da salotto, sia per quelli del presente che tengono in troppo poco conto ancora la vera dignità femminile per riuscire a soddisfarla. Tutto questo è espresso nei film di Mai Zetterling con un linguaggio spesso barocco ma finemente rivelatore delle antinomie.

Si può dire dunque che il cinema svedese abbia raggiunto l'assoluta perfezione? Nessuno dei film ricordati è un capolavoro, ma in tutti risulta evidente una sapienza precisa del mezzo impiegato, ed una volontà intelligente di portare a fondo la critica, diretta o indiretta, della società.

E tuttavia, uno dei pericoli che minaccia questo cinema che si dichiara giovane, è lo squilibrio tra il desiderio di modernità e il peso della tradizione, ancora molto sensibile.

Si può rimproverare infatti, come fa Widerberg, sia alla produzione corrente degli anni di transizione sia a quella sottoproduzione essenzialmente commerciale che ancora sussiste in Svezia, una notevole pesantezza nel trattare determinati temi tipicamente locali o più largamente umani, uno squilibrio che fa scivolare il dramma a pretese sociali nel melo-

dramma paesano, « genere » tradizionale del cinema scandinavo e germanico. Il discorso vale anche per opere che hanno pretese liberatorie dai tabù sessuali, e che diventano invece una sequela di situazioni volgari capaci di soddisfare (in maniera transitoria e frustrante) solo le esigenze di « voyeurs » inibiti.

Haus Abramson per esempio, filmando « per il gran pubblico » le opere cariche di angoscia di Stig Dagerman (*Ormen* [Il serpente] e *Bränt Barn* [Il ragazzo scottato]), riesce raramente ad evitare il sentimentalismo ed il romanticismo lacrimoso, che invece la penna di Dagermen sfiorava appena, aggravando notevolmente la situazione con un tipo di narrazione lenta, dalle immagini eccessivamente leccate. Stessa cosa succede a Yngve Gamlin che con *Badarna* (I bagnanti) cade nel dramma paesano disperdendovi l'assunto sociale di partenza che appariva dei più interessanti (1), ed a Tornbjörn Axelmann che, nel suo *Lejonsommar* (L'estate del leone), fa scadere l'erotismo violento di un amore folle (il cui aspetto ludico è appena sfiorato nel corso di una scena di bagno felicemente riuscita) in una gravità grottesca che ricorda i film « conturbanti » di un tempo. Infatti gli svedesi, che hanno spesso il merito di liberare l'erotismo dai consunti tabù che lo soffocano per ridonargli il valore vitale di strumento dell'umano sforzo di donare un senso alla vita, cadono a volte in un eccesso di antipuritanesimo che dimostra invece per paradosso quanto profondamente il puritanesimo continui ad ossessionarli.

Badarna di Yngve Gamlin.

Lejonsommar di Tornbjörn Axelmann.

In verità il confine tra l'esibizionismo spinto e l'esposizione sincera e coraggiosa di certi problemi è molto difficile da stabilire, soprattutto in un'arte che non limita i suoi contatti ad un pubblico ristretto e locale ma desidera rivolgersi ad un pubblico universale; e quando questo pubblico fraintende certe libertà di espressione, si ricade nell'umiliante leggenda del « peccato svedese ».

In questa assai incompleta esposizione che si propone soltanto di individuare certe linee di forza del cinema svedese, bisognose, peraltro, di ulteriori suddivisioni e sfumature, ho omesso di citare le coproduzioni, con la Francia per esempio, che hanno dato luogo a film piuttosto artificiosi e cerebrali tipo « nouveau cinéma », e con la Danimarca, tra cui emerge l'amarissimo e bellissimo *Sylt* (La fame). Non posso tuttavia trascurare i nomi di due registi che, sotto punti di vista diversissimi, hanno creato opere fortemente rivelatrici dell'anima svedese anche per un pubblico mondiale: Kjell Grede e Jan Troell. Essi sono riusciti a rivelare tutta la sensibilità del loro popolo, la sua profonda delicatezza, la sua semplicità, che spesso un eccessivo pudore nasconde sotto un'apparenza fredda o addirittura altera, ed hanno operato nello stesso tempo, Grede meno, Troell più direttamente, una critica della loro epoca segnata dall'incertezza, attraverso lo studio di casi individuali.

Sylt

(1) Del film l'autore dell'articolo riparla più oltre, a pag. 57, a proposito degli « Incontri » di Sorrento (*n.d.r.*).

Hugo och Josefin di Kjell Grede.

Hugo och Josefin di Kjell Grede è un film sull'infanzia, sulla sua solitudine, i suoi sogni, la sua saggezza, la sua vulnerabilità. Un film che pur essendo estremamente poetico, non perde di vista un attimo il disegno psicologico di una bambina, figlia di un pastore solenne, sentenzioso ed invisibile, che vive in un mondo tutto suo, né quello del bambino un po' selvatico che vive con il padre nella foresta, ai margini della società. Guardando in controluce questa storia piena di fascino e di nostalgia, si vede apparire l'anima scandinava di sempre, non quella del mito, ma quella reale che si ritrova in tutte le opere di qualche valore, anche se diverse per stile e contenuti. Anima ricca di un profondo ed istintivo sentimento della natura, del mistero, dell'inquietudine umana, del suo bisogno d'affetto, scevro però da ogni sentimentalismo, da ogni atteggiamento limitativo alla libertà interiore. Un'anima divisa tra l'esigenza di sentire la realtà delle cose con tutti i mezzi offerti dai sensi, e la precisa coscienza che, nel momento stesso in cui si toccano e si posseggono materialmente, le cose si rivelano deludenti lasciandoci tutta intera l'ansia di conoscenza che può esercitarsi soltanto nella sfera dell'intuizione. Più robusta la visione di Jan Troell che impegna la sua arte e la sua anima per rendere visibile fino alle radici attraverso le immagini, lo spirito del suo popolo. I suoi film non immaginati ma vissuti, descrivono il dramma della Svezia: la sua immensa estensione che impregna di silenzio gli abitanti dell'estremo nord, e conferisce così un maggior peso ad ogni gesto, ad ogni sguardo.

Här har du ditt liv di Jan Troell.

Il film *Här har du ditt liv* (Questa è la tua vita) è sì autobiografico, ma è soprattutto una presa di coscienza, attraverso la revisione del passato, della lenta evoluzione di un giovane. Egli, nato povero, viene scoprendo, assieme alla vita, le proprie responsabilità sociali, e le qualità profonde della gente che incontra, qualità che emergono nonostante alcune apparenze a causa delle quali la morale comune porrebbe questa umanità al bando. L'occhio di Troell è attento, a volte pieno di un velato umorismo, sempre partecipe e serio. E poiché tali pregi sono presenti in tutte le opere del regista (il suo ultimo film, che tratta del fallimento professionale di un maestro di scuola sta a provarlo) esse appaiono assai più avanzate nell'impegno sociale, più fustigatrici dei nostri tempi, più fertili di riflessioni per lo spettatore straniero, che non i numerosi film che fotografano brutalmente l'attualità. Il giovane regista è padrone del mestiere e possiede anche un acuto senso del passato che egli sente come vivente realtà, rivelatrice di necessità profonde.

Mentre le audacie erotiche o sociali di alcuni altri cineasti rivelano soprattutto l'incapacità di liberarsi realmente dalle sclerotizzate strutture, Kjell Grede e Jan Troell incorporano quello che di essenziale il passato ha prodotto, e mentre l'immagine provocatoria a tutti i costi e il ritmo disordinato e distruttore, necessari per un determinato tempo, finiscono con lo stancare fisicamente e mentalmente, lo sguardo attento e sensibile dei due giovani registi non arriva mai a stancare, tanto è sincero e carico di umana sollecitudine.

* * *

L'incontro di Sorrento con il cinema svedese ha dimostrato ancora una volta quanto sia felice la formula del festival specializzato. Per una settimana, in una atmosfera che gli indaffaratissimi organizzatori hanno fatto di tutto perché fosse lieta per gli ospiti, studiosi e critici hanno avuto modo di rendersi conto dell'attuale situazione di una cinematografia che è tra le più interessanti del mondo.

Quel che più conta, nell'attuale tensione del cinema svedese, è il mantenere i contatti con la ricca tradizione del passato, nello stesso tempo consentendo ai giovani di rimettere tutto in discussione, di sperimentare se stessi, di prender contatto con le cinematografie più valide d'Europa e d'oltre Atlantico. Si tratta, se si vuole, di un cinema di transizione che non mira a creare opere d'arte eterne ma ad attivare piuttosto un processo di fecondazione e di ricambio in seno alla evoluzione della cultura mondiale. Il cinema svedese contemporaneo è talmente spericolato, provocatorio, settario addirittura nel desiderio di scrollare dalle fondamenta ogni convinzione ed in tutto di ricominciare da zero, che giunge ad influire persino i cineasti più « arrivati » (sarebbe assai interessante analizzare ad esempio fino a che punto l'evoluzione di Bergman — soprattutto dopo *Skammen* — non abbia subito l'influsso di questa corrente rinnovatrice).

Per una considerazione concreta di questa generale evoluzione, io mi permetterò un tentativo di analisi prendendo come dati di base le opere presentate nella rassegna sorrentina. Si tratterà di un'analisi incompleta, senza dubbio, ma che consentirà al lettore di verificare la propria esperienza con un punto di vista, anche se necessariamente limitato e soggettivo.

Flickorna di Mai Zetterling.

Il primo film visto è stato *Flickorna* (Le ragazze) di Mai Zetterling. In esso tre attrici, che portano in tournée la « Lisistrata » di Aristofane, svelano al pubblico, ed a loro stesse, il proprio malcontento di essere donne; esse lottano per emanciparsi ciascuna con il condizionamento imposto dalla vita privata e dal proprio temperamento, senza peraltro giungere a conclusioni definitive. Servendosi di tre sensibili ed intelligentissime interpreti (Bibi Andersson, Harriet Andersson, e Gunnel Lindblom), Mai Zetterling si è evidentemente proposta di realizzare un « pamphlet » femminista, troppo insistito forse e appesantito nel finale da un violento e sorpassato simbolismo espressionistico, ma che riesce tuttavia a rappresentare l'irrequietezza femminile mescolando, in apparente disordine, la vita privata, la recita, le intime convinzioni e i sogni di liberazione delle tre giovani donne, riuscendo anche ad essere sconvolgente, a toccare il pubblico in profondità nella scena in cui Bibi Andersson si sforza inutilmente di coinvolgere nello spettacolo gli spettatori di un teatro di provincia, e nell'altra in cui la stessa attrice tenta — ancora una volta invano — di comunicare con una vera famiglia in una cittadina del Nord.

Si riscontrano nel film una potenza visiva notevole e, per converso, una incapacità di porsi dei limiti; un senso moderno dell'opera cinema-

tografica libero da ogni psicologismo (le scene più riuscite sono tuttavia quelle in cui le protagoniste sono rappresentate secondo la vecchia ricetta dell'intensità psicologica), una combattività generosa, per sostenere la necessità di un vero affrancamento della donna, ma non priva di certi squilibri. Si direbbe quasi che la Zetterling guardi alla realtà della Svezia con l'occhio dell'emigrato. La condizione attuale della donna non è più infatti quella che il film critica e la crisi nei rapporti fra i sessi va oggi portata a ben diverso livello: quello di una eguaglianza ormai acquisita che è addirittura elemento provocatore; si potrebbe forse dire che una simile crisi nasce dall'esigenza di una soluzione più umana, basata su di un principio di equivalenza che rispetti la fondamentale disposizione psichica dei due sessi.

Här har du ditt Liv e *Ole Dole Doff* di Jan Troell.

Jan Troell, di cui ho già avuto occasione di parlare sopra a proposito del film *Här har du ditt Liv*, con *Ole Dole Doff* si mostra ancora saldamente attaccato alla tradizione e il film, che narra il dramma di un maestro che non riesce a stabilire un contatto con i suoi allievi, conferma il notevole talento del suo autore.

La tradizione dunque non fa del cineasta un isolato, ma gli offre, al contrario, non tanto una base indispensabile quanto un patrimonio fecondo.

Il dramma chiuso, localmente definito del maestro fallito che ricorre alla severità perché è incapace di stabilire un vero rapporto con i ragazzi, si verifica ormai da tempo in molte scuole di tutto il mondo e in Troell va al di là del quadro di folclore e del caso specifico. E' qui ben chiaro che ci troviamo in una scuola svedese, il paesaggio, i comportamenti, il folclore stesso (la festa di Santa Lucia) non lasciano dubbi sul carattere nordico dell'opera e il protagonista principale, Per Oscarsson, straordinario attore, ha in una sua dichiarazione espresso integralmente anche l'intenzione del regista Troell dicendo: « Desidero restare attore scandinavo, senza uscire dal mio paese per cedere al richiamo di contratti vantaggiosi, poiché solo restando quel che sono oggi mi sarà possibile comunicare a tutti il mio modo di vedere e di sentire da scandinavo ».

I film di Jan Troell, pur rivolti all'ambiente personale dell'autore, ambiente che egli sente vivere in sé con tutte le fibre, riescono tuttavia a farsi comprendere e sentire da qualsiasi pubblico grazie all'intensità stessa della visione, e a quella violenta aggresività della macchina da presa che, più di qualsiasi sapiente primo piano, è davvero capace di esprimere il tormento dell'incomunicabilità. La realtà del mondo esterno non viene mai persa di vista né ci si limita mai ad essa: lo sguardo acuto di Troell obbliga lo spettatore a vivere intensamente rimandando la riflessione a più tardi, lasciandogli la libertà delle conclusioni ma non quella delle sensazioni; intensità che si mantiene inalterata sia nei momenti in cui il racconto è pacato che in quelli in cui con la violenza vacilla ed esplode. Troell non imposta i problemi ma li lascia scaturire vividi, lancinanti e puri, dalla realtà stessa che egli crea, ed è tipico il fatto che la purificazione sgorga sovente dal confronto

con l'austera nudità del paesaggio nordico: in questo caso gli alberi spogli, la neve ed il grigiore di un inverno senza fine.

Badarna di Yngve Gamlin.

Una nuova visione di *Badarna* (I bagnanti) di Yngve Gamlin di cui ho sommariamente parlato più sopra, ha modificato l'impressione un po' sgradevole ricevuta la prima volta. Che si trattasse cioè di un melodramma di tipo provinciale che descrive una torrida giornata d'estate in un villaggio del Nord che si va spopolando perché tutti gli abitanti validi del paese emigrano verso le grandi città. Rivedendolo, dicevo, il film acquista invece una diversa serietà. Non che Gamlin sia un pensatore, poiché si limita a *mostrare*, ma anche con un certo partito preso di curiosità osservatrice attraverso la quale riesce a cogliere sul vivo il comportamento dei personaggi che, come il loro villaggio, sono svuotati nell'anima. Il regista impone realisticamente allo spettatore — che preferirebbe invece un maggior garbo o una maggiore drammaticità — i suoi alcolizzati, che assistiti in un miserabile istituto, non mancano certo di cure, ma non hanno speranza; i suoi operai che sono costretti ad un lavoro che impedisce al villaggio di morire definitivamente senza tuttavia tornare alla vita; le sue donne, deluse, che vedono sfiorire la loro bellezza che non può risplendere in un ambiente ormai sordido e nel cuore degli uomini resi impotenti dal tedio e dall'alcool. È insomma una umanità penosamente reale, che spinge alla riflessione, sociale, più che psicologica. Così la ragazzina quindicenne, ninfetta linfatica e piena di curiosità per la vita che si aggira in questo deserto umano, è l'oggetto di desideri incapaci di manifestarsi, e diviene l'inquietante filo conduttore del film con il suo assistere — testimone privilegiata dagli occhi giovani — alla morte lenta del paese, interrotta qua e là da soprassalti di vita animale.

Ella stessa del resto, per la sua giovinezza senza speranza, è presenza accusatrice di una malattia sociale che il benessere non solo non ha guarito ma che al contrario ha contribuito, almeno in parte, a suscitare. Ella verrà brutalmente violentata, ricevendo dal trauma dolore, rassegnazione ed una triste saggezza che fanno soffrire e mettono a disagio lo spettatore costringendolo a riflettere.

La visione di Gamlin è bianca e arida come le assi polverose e scheggiate delle case, ma il suo occhio interiore, ricco di penetrazione psicologica, ha lo stesso sguardo — anche se forse suo malgrado — del cinema nordico di sempre; Gamlin è un autentico uomo del Nord dall'umanissima ironia e dalla sincerità straordinaria.

Syskonbädd di Vilgot Sjöman.

Il fenomeno più vistoso che si sia manifestato agli « Incontri » di Sorrento è tuttavia il « caso » Vilgot Sjöman. Rivedendo *Syskonbädd* (Il letto della sorella), si ha conferma sia del talento visivo del regista, che della sua partecipazione attiva al dibattito culturale in Svezia ed alla richiesta di liberazione da ogni forma di censura.

Si ha inoltre ugual conferma, a mio avviso, sia della sforzatura che dello squilibrio ingenerati da una educazione di base del regista contro la quale egli si rivolta — essendone ancor oggi evidentemente

prigioniero —, prendendo di mira tabù, autentici o esagerati che siano. Sjöman è un sensitivo che continua a vivere in una sorta di stato puberale, il che lo spinge a lottare contro tutto quel che limita la piena libertà dell'individuo proprio perché — e questo fa il suo talento ed i suoi limiti — egli ha personalmente bisogno di liberarsi da antiche ossessioni e da inibizioni penose. In *Syskonbädd* Sjöman aggredisce il tabù dell'incesto e vuol dimostrare che i tabù (mantenuti in piedi dall'ambiente in cui i protagonisti vivono e che, con i suoi sospetti, dà un significato perverso agli ingenui ed innocenti gesti di un amore infantile) giungono a spingere all'evento drammatico alla cui maturazione contribuisce l'esistenza di una legge crudele che crede di vincere un male con il terrore del castigo o con il peso della riprovazione universale.

Senza l'esistenza del tabù — il regista sostiene — può darsi che mai i due ragazzi sarebbero stati spinti nelle braccia l'uno dell'altra.

Una opinione legittima, senza dubbio, per la quale l'autore — riformatore si batte generosamente, senza riuscire tuttavia a portare in fondo la sua convinzione. Egli rifiuta la metafisica e dopo aver condotto i suoi personaggi in fondo al loro dramma psicologico, abbandona la psicologia e passa con volo pindarico ad invocare una libertà che tutto atterri e tutto ricominci, pronta ad impennarsi davanti all'idea stessa di qualsiasi legame o norma: tutto deve essere permesso e ammesso. L'artista che, come abbiamo visto, possiede un largo senso di umanità e protesta contro qualsiasi forma di costrizione che uccida l'anima, diventa così all'improvviso e, sembra, con la massima tranquillità, uno sperimentatore che pone sul tavolo anatomico quegli stessi individui che altrove ha difeso. E mi sembra confermare questa osservazione la presentazione, discreta ma integrale (e ciò torna ad onore degli organizzatori degli « Incontri »), di *Jag är Nyfiken, gul-blå* (Sono curiosa, giallo e blu), film come s'è detto impegnato, coraggioso e necessario in una società consumistica in crisi spirituale come quella svedese. Tuttavia il vigore critico viene diminuito dalla voluta audacia, soprattutto nella prima parte, dove il realismo delle immagini erotiche avrebbe potuto essere assai utile per infrangere dei tabù frustranti, ma la cui insistenza e la cruda volgarità fa degenerare invece i buoni propositi in basse emozioni spettacolari. Sembra quasi che il regista stesso si meravigli della propria audacia. Questo squilibra il film, e il disgusto finale della ragazza — oggetto che anche la seconda parte del film comprova, pur cadendo in una specie di moralismo psicologizzante, appare quasi una compensazione. Il tono del film è inoltre in parte svilito dal narcisismo del regista il quale di tanto in tanto si esibisce davanti alla macchina da presa nella parte di un « voyeur » che si eccita per le scene che sta girando e si mette perciò ad accarezzare la malapitata « script » seduta ai suoi piedi. Senza voler essere crudele dirò insomma che il fiilm di Sjöman non farà che confermare, soprattutto all'estero, la leggenda del film « alla svedese », di cui si serviranno allegramente autori di film volgari come *Svezia, inferno e paradiso*, il che è profondamente spiacevole.

Sono curiosa, giallo-blu di Vilgot Sjömann.

A questo proposito — mi si permetta una parentesi — voglio ricordare che da parte della direzione degli « Incontri » è stata organizzata per gli invitati italiani e svedesi una proiezione di questo film, così che tutti hanno potuto rendersi conto di quanto una ipocrita speculazione commerciale possa deformare il gusto del pubblico presentando scene addirittura ignobili che falsano allegramente dei dati effettivamente raccolti in Svezia. E si tenga presente che un simile film era tranquillamente proiettate nelle città italiane nello stesso momento in cui *Teorema* veniva pudicamente — e legalmente — messo da parte.

Hugo och Josefin di Kjell Grede.

In evidente contrasto con *Jag är nyfiken* e *Syskonbädd* si pone il film sull'infanzia di Kjell Grede *Hugo och Josefin* (Ugo e Josefin) che, altrettanto intimamente « svedese » delle due altre opere, è riuscito a mostrare un aspetto assai acuto e rivelatore dell'anima svedese con il suo altissimo senso dell'umana vulnerabilità e della profondità della nostalgia. Ma di *Hugo och Josefin* si è detto più sopra.

Svarta Palmkronor di Lars-Magnus Lindgren.

E' stato invece piuttosto deludente il film di Lars-Magnus Lindgren *Svarta Palmkronor* (Le palme nere). Questo regista che un po' maldestramente forse, ma con una grande carica di tenerezza aveva descritto i personaggi di *Käre John* (Il mio caro John), ed era stato maliziosamente divertente e non senza delicatezza di sentimenti, in *Änglar, fins dom?* (Credete agli angeli?), dove l'erotismo si combinava ad uno stato d'animo gioioso ed umano, lo stesso regista sembra qui essersi lasciato soverchiare dalla grandiosità del film, dall'ambiente esotico di Niteroi, in Brasile, dal colore, a volte terribilmente invadente, ed anche dalla presenza di attori esperti e ammirevoli di cui non è riuscito tuttavia a mettere a frutto né il talento né la maturità. Sembra qui quasi un errore la scelta di attori come Bibi Andersson e Max von Sydow dei quali s'avverte la totale dedizione, ma a volte anche il totale disorientamento, in seno ad un'opera senza forza psicologica e senza ampiezza di respiro; bisogna essere molto grandi o molto umili per dirigere simili attori, così esperti e dalla personalità tanto sensibile e umanamente colta.

Si tratta di una storia di marinai scandinavi, arenatisi in un porto del Sud, eternamente ubriachi, e di una giovane donna, piuttosto rozza, che cerca l'uomo dei suoi sogni. Poteva certamente essere risolta tutta come una avventura, senza necessità di approfondimenti psicologici, ma questo avrebbe richiesto un ritmo che il film non possiede. Per contro, la lunga attenzione che, con sensibilità tutta scandinava, il regista porta allo smarrimento di un marinaio dal cuore generoso che, tra una zaffata e l'altra di alcool, cerca di riparare il torto fatto ad una ragazzina, e nasconde con pudore i suoi sentimenti per la donna che invece ama con tutta l'anima, si accorda poco in realtà con l'esteriorità pittoresca del film nel suo insieme. Lindgren non è riuscito a visualizzare l'umorismo, a segnare il confine tra caricatura e creazione di tipi, la sua generosa anarchia si perde a volte in un bolso anticlericalismo là dove sarebbe stato necessario invece un piglio alla Buñuel.

La denuncia sociale e religiosa rappresentata dai personaggi di un cappellano, di una bambina e di un vecchio mendicante che incita conti

nuamente la ragazzina a bruciare la Bibbia, fonte di ogni male, si amalgama malamente al film e si presenta in maniera troppo frammentaria per giungere al finale, un primo piano in cui la Bibbia, sottratta al cappellano ipocrita ed incapace, viene finalmente data alle fiamme.

Per giustificare una simile conclusione e renderla davvero violenta e capace di lanciare una sfida alla meditazione dello spettatore, bisognava farla precedere da un racconto altrimenti duro e reale nel quale avrebbero sì potuto trovar posto allora i più grandi attori svedesi. Il rimprovero che va mosso a Lindgren (il quale alla conferenza stampa ha evitato di assumere qualsiasi posizione, anche anarchica) è, secondo me, l'aver fallito il tentativo di conciliare le idee ed i sentimenti caratteristici dell'anima scandinava — e quindi universale — con un racconto d'avventure per grande schermo; il regista ha avuto la mano pesante quando un tocco leggero avrebbe generato il sorriso ed avrebbe reso tutto comprensibile, anche la pudica serietà dei sentimenti, e la ribellione contro ogni tipo di ipocrisia.

Jag älskar, du älskar di Stig Björkman.

Un tocco che è mancato come si è detto ai film citati di Sjöman e di Lindgren e che ha reso invece quasi sempre felice la mano di Stig Björkman in *Jag älskar, du älskar* (Io amo tu ami), anche se il film non è certo perfetto perché troppo frammentario talvolta, e caricato di snobismo dall'inserimento a un certo punto di un brano di « comica » da cineteca: tuttavia senza pregiudizi, opera di un giovane che non è passato attraverso i tormenti metafisici dei suoi predecessori e si può permettere quindi di ricominciare tutto da capo.

Credo ben individuabile quasi un tipo di « tabula rasa » da cui parte, un po' ingenuamente ma senza pastoie psicologiche, Stig Björkmann, cui l'amoralità serve da guida per uno studio o meglio per un'osservazione esteriore — ma non per questo superficiale — dei comportamenti di alcuni personaggi, posti in situazioni tipicamente svedesi. Osservazione chiara, aperta, piena di realismo nelle vicende di due giovani che si incontrano, credono di amarsi, vivono insieme, scoprendo che il loro amore non è profondo. Tuttavia, poiché sta per nascere loro un figlio con dei suoi diritti, e che forse porterà con sé anche l'amore che loro manca, i due continuano a vedersi. Ma quando il bambino è nato la realtà s'impone: essi non si amano abbastanza per vivere insieme ed allora, piuttosto che scendere a compromessi, preferiscono metter fine ad un'unione sincera ma fragile.

Stig Björkman il regista, e Jonas Cornell suo amico e co-autore del soggetto non fanno certo i moralisti, si limitano ad osservare con grande simpatia e sereno rispetto scene molto intime che la stessa semplicità usata dagli autori rende sconvolgenti e profondamenti pudiche.

Questo cinema giovane, fatto quasi per divertimento, senza volontà di critica, senza scopi moralistici, senza intenzioni commerciali, produce lo strano fenomeno di provocare, attraverso la sua stessa sincerità di osservazione, e la riflessione e la verifica dei valori e l'esigenza di chiedere alla vita ed alla società adempimenti ben più nobili di quelli postulati in opere assai più violente. Widerberg, Cornell, Björkman, Troell, Grede,

Gamlin partecipano tutti un poco a questo atteggiamento sereno che probabilmente raccoglie in sé il germe del vero rinnovamento del cinema svedese di qualità. Su *Ole & Julia* di Jan Haldoff e su *Elvira Madigan* di Widerberg non intendo soffermarmi, e non perché i film non lo meritino, ma perché del secondo ho già parlato in questa sede, e perché il regista di *Ole & Julia* ha già dato prova in opere precedenti di possedere un giusto senso del ritmo ed anche di appartenere a quel cinema nuovo di cui ho già parlato ora, per un innato spirito di osservazione ed un acuto senso dell'immagine satirica. Anche la sua critica alla società del benessere in *Myten* (Il Mito) e in *Livet är stenkul* (La vita è proprio grande) era del resto più esplicita di quella esercitata ad esempio, da autori come Cornell e Björkman. *Ole & Julia* è un film più facile, più sentimentale forse, ma non rinuncia all'attrattiva di descrivere con verità i comportamenti. E' la storia immortale di Romeo e Giulietta fatta rivivere nell'ambiente dello spettacolo ambulante — attori di teatro e un gruppo di cantanti —, in maniera affascinante, e con un sicuro senso del ritmo (i tempi incalzanti dello spettacolo di canto, quelli lenti e scavati delle azioni teatrali, quelli distesi e felici dei momenti di amore). Senza dubbio la veduta d'insieme del cinema svedese avrebbe perduto un elemento gradevole se fosse mancata quest'opera priva di pretese ma che dimostra di quale garbo siano capaci i nordici.

Ole & Julia di Jan Haldoff e *Elvira Madigan* di Bo Widerberg.

A conclusione della rassegna di Sorrento, assai completa del resto, è stato presentato l'ultimo film di Bergman *Skammen* (La vergogna), di cui parlo qui sulla base di prime impressioni totalmente soggettive che richiederanno la verifica di una seconda visione.

Skammen di Ingmar Bergman.

Non indugerò sullo straordinario livello tecnico dell'opera: l'immagine e il suono vi si fondono completamente per esprimere non un messaggio ma una realtà concreta. In questo film, che narra d'una coppia disgregata da una guerra senza volto la quale tocca del resto solo di sfuggita l'isola remota in cui la coppia abita, tutto lordando al suo passaggio, l'inquietudine di Bergman torce il cuore. Attraverso i personaggi, completamente abbandonati nelle mani del regista (al punto che non è più quasi possibile considerare gli attori in maniera autonoma né parlare di direzione degli attori, tanto profondo e sviluppato appare lo spirito di collaborazione dell'equipe artistica e tecnica), affiora lo spirito tormentato dell'uomo incapace di effettuare una scelta, poiché tutto è così impuro che la personalità dell'artista ne è ferita e « scandalizzata ». Si ritrovano in questo film tutti i temi che ossessionano Bergman da sempre, ma estremamente schematizzati: il bisogno d'amore, di perdono, di un calore carnale che è al tempo stesso deludente e reale, il bisogno di comunicare con gli altri. Il regista appare sempre più desolato e incerto, svuotato (ma non certo vacuo) da uno sfinimento senza speranza che gli consente ormai soltanto di prender atto — ma con quale forza espressiva! — crudelmente, freddamente, dell'umana disperazione che produce tuttavia ancora di tanto in tanto scatti di rivolta e di amore. Bergman getta in faccia al pubblico curioso il fango di un'umanità in preda al cieco odio e non si ha certo il diritto di rimproverargli di non voler prendere

una precisa posizione ideologica quando egli si scaglia contro la più grande e la più attuale delle vergogne universali, la guerra, che tutte le ideologie « impegnate » fanno immediatamente propria, una volta raggiunto il potere politico. Né si può non concordare con lui quando in *Skammen* dimostra che la guerra è presente al fondo di tutti gli atti di viltà e di rinuncia all'umana dignità che si verificano tra gli abitanti del villaggio sperduto; così come non lo si può accusare di nichilismo se il film è tutto imperniato su una figura di donna che, sino alla fine, si sforza di vivere e di far vivere senza mai cessare, anche nel momento della più profonda disperazione, di interrogare se stessa.

Gli « Incontri » sono stati favoriti dall'amenità dei luoghi e dalla generosa ospitalità. Per molti, i contatti personali con i più significativi rappresentanti del cinema svedese sono valsi a modificare punti di vista approssimativi e giudizi affrettati e mordaci. Le conferenze stampa invece non sono state, malgrado gli sforzi degli organizzatori e salvo qualche eccezione, molto interessanti, forse perché proprio in esse è affiorato più vistosamente il dislivello tra la mentalità meridionale raziocinante ed astratta fino, talvolta, alla sterilità, e quella scandinava, empirica invece e concreta sino, talvolta, alla povertà intellettuale. Non si può dire tuttavia che tali incontri siano stati banali, ma, al contrario, che hanno costituito l'abbozzo di contatti più profondi e, anche se il collegamento non è sempre riuscito (eccezion fatta per autori e attori di profonda cultura), si è ottenuto un sincero e simpatico accostamento.

A questo proposito ritengo che l'iniziativa forse più indovinata del festival sia stata quella delle proiezioni gratuite per tutti gli adulti, cui hanno fatto seguito discussioni altrettanto aperte a tutti. Non dimenticherò facilmente la gioia di Yngve Gamlin, uomo simpaticissimo, per aver trovato, in un ambiente di cultura così diversa da quella del suo paese, una seria comprensione del suo film.

La sincerità immediata, talvolta un po' aggressiva all'inizio, degli interlocutori, spessissimo ha condotto ad una maggiore e reciprocamente più rispettosa comprensione tra le due culture. Una constatazione questa, che dovrebbe da sola valere come ricompensa per gli appassionati organizzatori e decisivo incoraggiamento a perseverare.

Infine, è utile ribadire che, con qualsiasi stile, i registi svedesi di valore hanno ora in comune una precisa caratteristica: quella di esprimere per immagini una visione *svedese* del mondo. In essa si riconosce lo spirito di un paese la cui cultura, grazie ad una pace prolungata, ha potuto « precipitare » in vaso chiuso, creando un ambiente da laboratorio in cui le persone mentalmente più evolute erano forse meno libere di quanto non immaginassero perché costrette sempre ad una posizione di violenta e logica contestazione nei confronti della tradizione religiosa, morale e sociale, borghese dapprima, e socialista in seguito.

I cineasti svedesi di oggi si rivolgono con la medesima libertà di espressione e di discussione sia ad un passato culturale che non è stato sufficiente ad assecondare la loro tendenza intuitiva verso l'irrazionale,

sia ad un regime politico che ha risposto in maniera parziale e limitata al loro bisogno di razionalità e di concretezza.

Continuamente oscillando tra le proprie aspirazioni spiritualistiche, sospette alla loro stessa ragione perché capaci di eluderla, e il loro bisogno di certezze concrete, sospette anch'esse perché incapaci di dare spiegazioni ad ogni problema, la maggior parte degli autori cinematografici sembra abbia scelto la « tabula rasa » ed il ritorno ad un apprendimento della vita, dell'amore, di tutti i rapporti umani che ricominci da zero nel conoscere il corpo e le sue possibilità, lo spirito ed il suo bisogno di libertà.

Altri ancora rivivono il passato considerandolo testimonianza proprio di quella libertà che pur soffocata è riuscita a sopravvivere in una società i cui sentimenti religiosi erano stati troppo schiavi delle convenzioni, e il sentimento sociale troppo attenuato da un facile e sentimentale paternalismo.

Certamente questa crisi, questa opposizione si ritrova dovunque nel mondo, come pure è evidente che la tecnica e i modi di espressione del cinema sono maturati alla piena libertà e spregiudicatezza in altri Paesi, ma l'osservazione della vita, l'interesse per la realtà mi sembrano esprimersi con il massimo del vigore e della sincerità — anche se contestate e variamente dosate — proprio nel cinema svedese contemporaneo. Sono convinto insomma che con la generazione di Bergman, di Fellini, di Antonioni, di Losey, di Dreyer, e in misura minore di Bresson, il « grande cinema » sta vivendo l'apogeo del suo impegno umano nella storia umana universale, l'apogeo e la fine.

Il cinema va diventando più umile, e si avvicina così sempre di più alla ricerca di un nuovo inizio, è più direttamente impegnato e più ricco di generosità anche se con tutte le approssimazioni che tale atteggiamento può comportare. Nel panorama di questo cinema nuovo, impegnato, provocatorio, litigioso, e insieme profondamente interessante e necessario, la Svezia mi sembra occupare un posto di privilegio.

(*trad. dal francese di* Lodoletta Lupo)

Conversazioni con autori e attori

Mostre e Festival

Vilgot Sjöman

D) *Quali sono le possibilità produttive che offre la cinematografia svedese ai giovani registi?*

R) In questo momento ci sono in Svezia molte possibilità per un giovane regista di realizzare i suoi film. La situazione si è dunque modificata rispetto all'epoca in cui Bergman iniziò a lavorare. Ora, per chi ha della fantasia e del talento artistico, vi sono delle possibilità di affermazione. Per quanto mi riguarda, ciò vale a proposito del mio film *Io sono curiosa* (*giallo e blu*): ho avvicinato il produttore dopo aver fatto *Sorella mia, amore mio* e gli ho detto: « Mi potete dare due cose: 1) cinquemila metri di pellicola, 2) completa libertà? ». Ha detto sì, magari tremando un po', ma mi ha lasciato libero di girare come volevo. Naturalmente ciò è possibile quando il produttore ha fiducia nel regista, tenuto conto che se il film ha un valore artistico, il produttore riceverà, secondo la legge svedese, una forte somma sia che il film abbia successo, sia che non lo abbia. Ciò è possibile dal 1963, quando è stata approvata la nuova legge sul cinema, che contiene, come nucleo centrale, l'idea di creare delle possibilità per un cinema d'autore, cioè un'alternativa al cinema commerciale. Possiamo anche dire che il fiorire di questo cinema è condizionato dal fare film così vivi, così interessanti da poterli vendere all'estero. Infatti queste esportazioni sono possibili solo con film di valore artistico o culturale, e non con prodotti commerciali.

D) *Lei sa benissimo che il successo del cinema svedese all'estero, parlo soprattutto di successo di pubblico, è in gran parte dovuto al modo spregiudicato con cui vengono affrontati determinati problemi, in particolare di carattere sessuale. Lei non pensa che questo sia un modo deformato di prendere coscienza di una cinematografia così problematica come quella svedese di cui, qui a Sorrento,*

abbiamo avuto modo di constatare la vivacità e la varietà dei temi?

R) Io penso che sia un bene che il cinema diventi uno strumento per cambiare i costumi degli altri paesi, perché se si pensa che le antiche usanze sessuali sono un male, occorre cambiarle. È molto interessante il fatto che con l'aiuto del cinema sia possibile effettuare questo cambiamento, suscitando delle discussioni e delle reazioni negli altri paesi. Anche se questo avviene in un'atmosfera di scandalo, ciò non vuol dir niente: lo scandalo non è pericoloso, ben più pericolose sono le morte convenzioni.

D) *Qual è il rapporto che oggi intercorre tra un regista grande e affermato come Ingmar Bergman e la generazione di cineasti svedesi a cui anche lei appartiene?*

R) E' lo stesso rapporto che intercorre tra padre e figlio. In tutte le famiglie c'è qualcuno che si vuole rivoltare, magari violentemente, contro l'autorità paterna. Nella nostra famiglia svedese chi lo ha fatto è stato Bo Widerberg, altri sono invece dei figli più timidi, come me, che si sono voluti liberare più dolcemente. È senza dubbio anche un problema di ricerca di una via autonoma di fare del cinema. Ma l'influenza di Bergman è importante sotto un altro punto di vista, perché il periodo in cui egli si è affermato, col suo cinema fatto di visioni, molto personale, era un periodo in cui regnava il cinema commerciale. Ora, invece, i giovani iniziano in un sistema completamente differente, ed è più facile poter usare il mezzo cinematografico in modo decisamente personale. Non solo, ma lo stesso Bergman ha aiutato alcuni giovani come Troell e me stesso.

D) *Se le venisse offerto di girare un film all'estero, accetterebbe volentieri l'invito? Quali difficoltà pensa di dover affrontare?*

R) Se trovo l'atmosfera adatta, il vero punto di vista, forse... Ma non sono particolarmente entusiasta di girare in un altro paese, perché è già talmente difficile fare dei buoni film nel proprio, che se si va all'estero — non conoscendo i costumi e la lingua — non si può avere una grande esperienza e quindi si corre il rischio di fare qualcosa di futile, di superficiale. Però se si avesse una buona idea per risolvere questi problemi... ma è così difficile!

D) *Cosa pensa della funzione e dell'importanza delle scuole di cinematografia per la formazione di giovani cineasti?*

R) Senza dubbio sono importanti per insegnare ai giovani la tecnica cinematografica. Ma debbo dire di essere sorpreso di alcune cose: ad esempio in America, a Hollywood, vi è una scuola di cinematografia come la nostra, ove gli allievi fanno dei brevi film ma incontrano molte difficoltà nell'idea, nella sceneggiatura e in altro, per cui si trovano come intimiditi davanti all'opera da realizzare. In Svezia da cinque anni ormai esiste una scuola del cinema. Vi sono professori, e anche dei cineasti, impegnati nel lavoro professionale, tengono delle lezioni agli allievi anche se questi ultimi sono molto occupati e possono quindi disporre di poco tempo. Si fanno molti esercizi pratici, fin dal primo anno, ma gli allievi incontrano sempre parecchie difficoltà al momento di realizzare il loro primo film.

Kjell Grede e Bibi Andersson

D) *Lei è uno dei registi svedesi più impegnati, e il suo mondo poetico sopravanza di molto la media della produzione scandinava. Con il suo film* Ugo e Josefin *lei è riuscito a penetrare nello spirito dell'animo infantile rendendolo chiaro a tutti quelli in grado di comprenderlo. Vorremmo ora porle una domanda precisa: quale è il suo atteggiamento di fronte all'attuale evoluzione del cinema svedese?*

Grede:

Io vedo la Svezia, oggigiorno, come il paese ideale per fare dei film. E ciò principalmente per le condizioni economiche poste in vita dall'Istituto Svedese per il Cinema, che è un'organizzazione unica al mondo. In Svezia in questi ultimi anni, come del resto nel mondo intero, vi è stata un'evoluzione notevole nel modo di pensare, e tutti noi siamo stati liberi d'interpretare questa evoluzione. Questo interessamento si è manifestato soprattutto, da parte dei registi, attraverso una presa di coscienza dei vari problemi da un punto di vista se non proprio marxista, certo con una forte accentuazione dei problemi sociali. Oggi è infatti difficile vedere un film basato sulla psicologia dei personaggi, e questo perché la maggioranza dei film prendono sempre più in esame gli aspetti sociali della comunità.

D) *E lei crede che ciò sia un progresso, o che vi sia qualcosa di dannoso?*

Grede:

Progresso e danno. Si tratta di un progresso perché ci sono temi in grado di suscitare molti dibattiti, è un danno perché si esagera. Le mie idee trovano una certa opposizione presso altri registi svedesi, ma io penso che questa tendenza di carattere sociale provoca un'eccessiva semplificazione di quei problemi, direi, esistenziali, che io ritengo inevitabili in qualunque società. In altre parole voglio dire che ogni società è composta di individui che hanno pur sempre dei problemi che trascendono quelli dell'assetto sociale.

D) *Sentiamo ora da Bibi Andersson cosa pensa dell'evoluzione dell'attore, e soprattutto dell'attrice, nel cinema svedese contemporaneo.*

Andersson:

Al giorno d'oggi abbiamo molti giovani registi che, come ha detto Kjell, hanno delle idee molto impegnate politicamente, e ciò mi piace, ma non c'è posto per degli attori che si sono formati ad una scuola psicologica e che intendono esprimere qualcosa di umano, e questo perché nascono nuove difficoltà tra gli attori e i registi. Non c'è più bisogno di attori che pensano in modo continuativo, ma di esseri inerti, delle presenze fisiche e basta. È un po' la tendenza che esiste da voi in Italia, con la differenza che questo, nel cinema italiano, è un vecchio sistema. Infatti in Italia non avete attori di teatro che fanno del cinema, mentre in Svezia le due attività sono parallele, grazie soprattutto all'attività di Bergman che veramente ha dato vita ad un modo del tutto originale di fare un film. È stata una scuola per noi fare del teatro e del cinema contemporaneamente. Ora vogliamo

essere più moderni, ma non alla maniera italiana. Per questo ci sentiamo un poco sperduti.

Grede:

Vorrei aggiungere che il problema degli attori, in questa situazione, consiste nel fatto che i registi cercano di esprimere un'idea, mentre gli attori intendono soprattutto esprimere l'uomo.

Andersson:

Quello che io voglio è incontrare un regista con cui collaborare, e non che mi dica «Bibi fai questo, fai quello » e basta.

D) *Lei, signor Grede, pensa che la situazione attuale del cinema svedese sia quella ideale, o che si tratti piuttosto di un periodo di transizione necessario?*

Grede:

Credo che ci troviamo di fronte ad un periodo di transizione. Attualmente si stanno combattendo due antichi concetti: da un lato la propaganda, dall'altro l'arte.

D) *Vorremmo ancora chiederle, signor Grede, cosa risponderebbe al rilievo che una parte almeno della critica potrebbe muovere al suo film* Ugo e Josefin, *di non essere sufficientemente impegnato sul piano sociale, e di essere sostanzialmente un film per ragazzi?*

Se qualcuno dice che il mio film non ha sufficiente coscienza sociale, io rispondo che questo non sarà evidente nel film, ma il semplice fatto di aver girato questo film per ragazzi e per adulti allo stesso tempo è già un'azione sociale.

D) *Signora Andersson vuole parlarci delle sue esperienze di lavoro in patria e all'estero?*

Andersson:

C'è molta differenza e consiste essenzialmente nel diverso metodo di lavoro. All'estero non si improvvisa mai, e mi riferisco al mondo cinematografico anglosassone, mentre in Svezia se un attore ha un problema da risolvere si sospende il lavoro e si discute. Questa situazione ideale è dovuta anche al fatto che in Svezia il regista è lasciato libero di girare il suo film come meglio crede, e il produttore non ha alcuna ingerenza. Un regista ha la libertà di sbagliare. Per quanto riguarda poi gli attori, da noi in Svezia non esiste il problema delle « stars » che costano molto alla produzione falsando così i rapporti che intercorrono tra gli attori. Da noi ogni attore e ogni attrice è pressappoco sullo stesso piano, e se rinuncia a maggiori guadagni all'estero, è giusto che pretenda in patria un trattamento rispettoso della sua personalità.

Gunnar Björnstrand

D) *Quali sono secondo lei le differenze nel lavoro dell'attore in Svezia e in Italia?*

R) Tra l'Italia e la Svezia vi sono metodi estremamente differenti. Gli svedesi partono dal teatro, che dà

loro delle informazioni molto serie e soprattutto una grande sensibilità espressiva. In Svezia, infatti, esiste una vera tradizione teatrale, e proprio perché è profondamente radicata essa ha permesso agli attori svedesi di compiere una trasposizione molto intelligente nel cinema. Questo passaggio è stato indubbiamente facilitato dalla tradizione del teatro psicologico svedese. E da noi c'è un'intima collaborazione tra regista ed attore per la realizzazione del film, entrambi si sentono impegnati in tal senso, certamente più che nel cinema italiano. In Italia invece, vi è una diversa tradizione, quella della « commedia dell'arte », che porta ad una consuetudine più « esteriore » nell'interpretazione degli attori, al contrario dei paesi del Nord ove le interpretazioni in chiave psicologica sono più diffuse. In generale mi sembra che i modi interpretativi in Italia siano ancora su vecchi schemi, vi sia insomma un tipo di recitazione *vieux jeux*. Vi è poi un'altra differenza: in generale nei film italiani si crea prima di tutto la situazione e l'attore si deve adattare a questa, e dunque il suo ruolo non è psicologico, ma bensì soltanto di carattere.

D) *Ha qualcosa da dirci sull'evoluzione del cinema svedese?*

R) Per me è estremamente difficile interpretare dei film moderni, perché questo genere di realizzazioni non trova in me una risonanza culturale. Il film più moderno è per me tuttora quello classico, creato da Bergman, da Fellini, da Antonioni. Questi autori sono moderni sia nel loro pensiero che nel modo di esprimerlo, che non è certo la forma del « cinema di papà ». Il fatto è che il cinema contemporaneo ha troppo il carattere del cinema di *reportage,* legato all'attualità e quindi superficiale. Senza dubbio trova favorevole accoglienza presso i giovani di venti anni, ma manca di approfondimento rispetto alla sensibilità di coloro che hanno maggiore esperienza, come gli attori più anziani. Quello che dico può sembrare un poco fuori moda, ma è quello che penso.

D) *È evidente che con lei e alcuni altri attori, come ad esempio Max von Sydow, Bibi e Harriett Andersson, Jarl Kulle, Liv Ullmann, si è instaurato un rapporto di intima collaborazione con Ingmar Bergman. Ci vuole spiegare come questo fatto si concretizza?*

R) Penso che la cosa migliore sia fare un esempio. Qualche anno fa Bergman mi offrì d'interpretare una parte in un film. Gli chiesi allora come dovevo interpretarla, e Bergman mi rispose: « Io ho scritto lo scenario, tu devi sapere come interpretarlo ». Questo indica la completa fiducia che il regista ha negli attori che sceglie per i suoi film. D'altra parte quando un grande regista offre un ruolo ad un attore, sa benissimo che l'attore ha recepito un certo numero di nozioni e quindi possiede una maturità intellettuale ed emotiva capace di fargli asumere dentro di sé un ruolo che fa parte, senza dubbio, di qualcosa di profondamente umano. Ha bisogno di attori che abbiano questa capacità intellettuale ed emotiva, di sentire quello che lui sente attraverso la loro personalità, senza comunque cambiarla.

D) *È interessante notare che attualmente lei ha in corso un impegno di lavoro col regista italiano Flore-*

stano Vancini, che sta realizzando L'isola. *Questa situazione le permette di effettuare un parallelo tra la cinematografia svedese e quella italiana. Cosa ha da dirci in proposito?*

R) Io trovo Vancini un regista estremamente dotato, umano e gentile, col quale spero di continuare la collaborazione che ora ho iniziato. Per quanto riguarda il confronto tra le due cinematografie, la svedese e la italiana, devo dire che le differenze sono notevoli. Il vostro cinema produce ogni anno attorno ai duecentocinquanta film, e di questi solo una diecina, o poco più, sono veramente interessanti. Debbo però aggiungere che da noi, in Svezia, arriva solo una parte della vostra produzione, per lo più quella mediocre. Se paragoniamo allora le due produzioni devo dire che in Svezia c'è una produzione annuale di circa venti film, di questi ce ne saranno una dozzina di secondo ordine, magari divertenti, ma pur sempre dei *Kisch.* Quindi le differenze sono sostanziali. Certamente noi non dobbiamo subire l'invadenza del capitale americano, come avviene da voi. Il nostro cinema è completamente finanziato da capitali svedesi, e questo grazie all'Istituto Svedese per il Cinema che, a questo proposito, ha dei grandi meriti.

Registi svedesi e giornalisti italiani

Domenico Meccoli:

Ammetto umilmente di non coconoscere la Svezia. Ho bisogno quindi di chiarire a me stesso alcune cose, e in particolare qual è il rapporto dialettico che esiste tra la loro opera, che descrive una certa parte della vita svedese, e la società svedese nel suo complesso.

Vilgot Sjöman:

Occorre dire che i nostri film riflettono sì la società, però mai direttamente. Sono le personalità di second'ordine che fanno riferimento diretto alla società. Bisogna considerare poi che nella descrizione della realtà interviene in modo determinante la personalità del regista, che ha avuto, come tutti, le sue esperienze più importanti durante l'adolescenza. Ci vogliono perciò vent'anni prima che un attore riesca ad esprimere quelle sue esperienze, e ciò spiega come ci sia sempre il ritardo di un ventennio nella rappresentazione artistica di fatti sociali. Ad esempio nei miei due film, *Io sono curiosa, giallo e blu,* descrivo la vita di una famiglia svedese, padre-madre-una figlia, che vive in un piccolo appartamento, nella sporcizia, ecc. Ecco, queste sono situazioni che non si verificano più nella Svezia d'oggi. Bergman, ad esempio, è cresciuto in un ambiente dell'alta borghesia, e nei suoi film si vedono, molto spesso, descritti questi ambienti, il che non rispecchia realisticamente la situazione della società svedese, dal punto di vista statistico.

Giovanni Grazzini:

I film visti qui a Sorrento rispec-

chiano veramente la realtà della società svedese odierna?

Vilgot Sjöman:

Do una risposta di carattere collettivo. Nei poemi medioevali non si ha un quadro esatto della vita di quei tempi. Se voi ritenete che quei poemi riflettano la vita di quei tempi, allora anche i nostri film rispecchiano la nostra società. Forse che visitando le rovine di Pompei possiamo veramente avere un quadro esatto di come era la vita in quei giorni?

Riccardo Redi:

Da quanto è stato detto finora è affiorato il concetto dell'artista-testimone; in proposito vi sono molte opinioni e noi le conosciamo bene. D'altronde il critico rileva che in certi momenti l'artista è più impegnato nella testimonianza, in altri lo è meno e si distacca dalla realtà. In fatto di produzione artistica sia letteraria che di spettacolo, stiamo attraversando un periodo di transizione, e appunto per questo è interessante conoscere dalla viva voce dell'artista quanto egli stesso pensi di essere impegnato come testimone.

Vilgot Sjöman:

A mio avviso l'artista non è conscio di quello che fa, e poi non ha la possibilità di giudicare se la sua opera rispecchia fedelmente la realtà.

Kjell Grede:

Sono d'accordo con quello che ha detto Sjöman, ma non ho la possibilità di verificarlo dall'esterno, io sono un testimone di me stesso. Su un punto però non concordo, e cioè sul fatto che normalmente per realtà s'intende quella esterna, politica o sociale, mentre ciascuno di noi testimonia di come siamo noi stessi.

Yngve Gamlin:

In linea di massima sono d'accordo con quello che ha detto Grede, tuttavia cerco nella mia produzione di avere una maggiore coscienza e conoscenza della società. Nel mio lavoro non seguo però nessuna moda, ma i miei film rispecchiano quello che io penso dei problemi politico-sociali.

Stig Björkman:

Quello che noi pensiamo sulla vita, sulla società, lo trasferiamo nelle nostre opere, ma ciò non toglie che queste ultime non debbano avere una loro forma. Ad esempio un film come L'angelo sterminatore *di Buñuel, mostra un aspetto della nostra società, ma non per questo si può dire che è uno specchio fedele della realtà. In altre parole non c'è una « ricetta » che si possa applicare in ogni caso.*

Alf Sjöberg:

E' molto difficile rispondere alla domanda se è richiesto un impegno da parte di un artista. Per quanto mi riguarda io ho iniziato la mia attività cinematografica semplicemente come la continuazione di un *hobby* che avevo. Quando ero più giovane io mi interessavo molto di più agli animali che non agli uomini. Poi, col tempo, il mio interesse si è spostato a questi ultimi. Nei miei film non è che voglia rispecchiare i problemi sociali: soprattutto voglio esprimere le mie esperienze personali, sperando poi che possano interessare al pubblico. A mio avviso

si è un poco abusato dell'espressione « impegno sociale ». Io ritengo che anche quando si fa un film su problemi personali, o di gruppo, anche in questo caso si affronta un problema della società, perché i problemi che riguardano gli uomini sono i problemi della società. Non ritengo, dunque, che al giorno d'oggi si possano scindere i vari problemi personali dal contesto della società in cui si vive, e così anche dalle altre società che ci circondano. È evidente però che non ci si può fermare solo all'esperienza soggettiva, in quanto ben conosciamo la relazione che intercorre tra questa esperienza e una visione più globale dei vari problemi. Un artista lavora contemporaneamente con gli stessi problemi che vengono trattati nella filosofia, nella sociologia, nella scienza. Per questo non è possibile prescindere dal sentimento comune che attualmente prevale in tutta la vita culturale. Ciò significa che l'uomo è intimamente legato a questi problemi strutturali. Infatti non succede nulla in un uomo che non sia collegato col mondo che lo circonda. Io penso che bisogna mostrare la parte più individuale, soggettiva dell'uomo. Ma ciò è possibile quando si affronta il problema in modo dialettico. Il fatto di essere testimone, per un artista, è solo una parte della sua attività. Così com'è la situazione oggi, l'artista si accontenta di essere solamente un testimone, ma intende dare il suo contributo alla ricerca di questo nuovo uomo che tutti noi ricerchiamo. Per esempio Brecht pensava, con il suo lavoro, di aiutare a modificare l'uomo. Perché gli artisti che fanno del cinema dovrebbero avere delle aspirazioni minori? Per quanto riguarda la libertà d'espressione io sono sempre stato libero, le uniche limitazioni sono state di natura economica.

Callisto Cosulich:

Però mi risulta che dodici anni fa, a seguito dell'insuccesso commerciale di un film — mi pare Barabba *— lei ha dovuto interrompere la sua attività cinematografica.*

Alf Sjöberg:

La mia persona non è mai stata molto gradita nel cinema, perché ho sempre voluto fare cose che spesso non coincidevano con gli scopi che gli altri si prefiggevano. Forse non ho nemmeno insistito troppo per fare del cinema in Svezia, perché da noi il teatro dà molte possibilità di esprimersi ai registi, e quindi mi sono sentito molto tentato verso il teatro. Ho visto poi i miei giovani colleghi, qui rappresentati, che hanno invece saputo rompere le resistenze che li limitavano, e grazie ai loro sforzi sono riusciti ad arrivare alla presente libertà che, a quanto sembra, è perfetta. Naturalmente c'è stata anche un'evoluzione di carattere storico, per cui oggi possono sfondare in modo ben diverso. Ormai ciò è un fatto acquisito per un regista democratico, per cui è del tutto naturale che debba essere così nella nostra società. Proprio perché da noi la democrazia è un fatto, l'autore non può « rimanere chiuso in una cassetta di vetro » — come diciamo noi — cioè isolarsi, ma deve partecipare al mondo in cui vive. È ormai pacifico per le forze democratiche in Svezia, che il regista debba avere la più ampia libertà. Però notiamo che nel nostro, come in altri paesi, le forze reazionarie stanno facendo progressi. Questo significa che delle forze premono alle spalle, e quindi dobbiamo

sempre lottare in quanto la controparte accresce anch'essa le sue forze. Ci sono tante voci che si levano chiedendo che venga tolta la libertà di cui attualmente godono i registi svedesi.

Giovanni Grazzini:

Esiste in Svezia un cinema underground?

Stig Björkman:

Non esiste, per ora, un vero e proprio cinema *underground*, però proprio quest'anno, per la prima volta, autori di cortometraggi, alcuni di lungometraggi, dei fotografi, tutti giovani, hanno fondato un'associazione denominata Centro del Film. A questa associazione aderiscono settanta persone, ed è in preparazione, sull'esempio americano, un catalogo di tutti i film *underground*, e non solo film sperimentali, anche cinegiornali liberi, ecc. Anche il mio film, *Io amo, tu ami*, è in catalogo. Si tratta di un movimento ben organizzato, anche se è appena sorto. I film vengono girati in tutti i formati, il 35 mm, il 16, l'8 e il super 8; vi sono infatti numerosi aderenti non professionisti.

Mauro Manciotti:

Abbiamo notato nei film presentati qui a Sorrento che non si corre nessuna avventura di ricerca stilistica, ossia il linguaggio è vincolato ad una matrice naturalistica, o realistica, oppure, come nel film di Sjöman [Sorella mia, amore mio] *di tipo storico, ma sempre tradizionale: non c'è nessun tipo di avanguardia. Vorremmo sapere: la nascita di questo embrione di cinema* underground *dipende unicamente da un problema quantitativo, ossia dal democratizzare, dal mettere a disposizione di tutti coloro che lo vogliono la macchina da presa, oppure dipende anche dal fatto che esiste da voi un nucleo, alcune persone, dei gruppi che intendono fare della ricerca formale cinematografica?*

Stig Björkman:

Un poco di quanto lei dice non è stato forse visto nei cortometraggi che sono stati proiettati? Penso, comunque, che abbiate ragione. Ma prendiamo in esame il cinema italiano o francese: in queste cinematografie, maggiori della nostra, ci sono veramente poche opere di autentica ricerca in questo campo. Ora, nel nostro paese, che è un piccolo paese, esistono di questi film, ma logicamente in proporzione molto minore che negli altri. Ciò non toglie però che vi siano, e che la situazione possa migliorare.

(Tutte le interviste di questo capitolo sono state registrate, in margine agli «Incontri» di Sorrento, a cura di J. B. *e* N. I.*)*

A Locarno il cinema ai giovani

di GIOVANNI ZARO

Contestazione contestata da un contestatore. Ci si perdoni il gioco di parole, che testimonia tuttavia con sintetica e inequivocabile precisione la situazione creatasi al 21.mo Festival di Locarno l'ultima sera, durante le ore cioè in cui si sarebbe dovuta svolgere la cerimonia di premiazione messa in discussione da un gruppo di studenti ticinesi. Costoro, prendendo di rimbalzo alcuni pretesti della contestazione di Cannes e Venezia, hanno motivato il loro dissenso dicendo varie cose fra cui ad esempio che le premiazioni ai festival cinematografici servono soltanto quale appoggio pubblicitario ai film scelti dalle giurie facilitando i guadagni economici dei produttori.

Il vincitore del gran premio di Locarno, Maurizio Ponzi (con la sua prima regia: *I visionari*), uno dei cineasti dell'Anac che — per sua stessa ammissione — aveva appoggiato a Venezia il così detto « movimento di boicottaggio », si è detto contrario alla contestazione svizzera « in quanto priva di senso, compiuta in ritardo e mancante di una autentica motivazione ». Aveva ragione, Ponzi. Di là dal legittimo dubbio ch'egli fosse tutto sommato dispiaciuto di non vedere la sua opera prima premiata coi crismi dell'ufficialità, restano in piedi ragioni più che valide per sostanziare il suo dissenso personale dal dissenso collettivo degli studenti svizzeri. Prima fra tutte questa: che da sempre, e in particolar modo quest'anno, il festival locarnese è una rassegna che apre le porte senza equivoci o secondi fini ai giovani, a coloro che considerano l'occasione di queste proiezioni un incontro fruttuoso di studio e di discussione.

Alludiamo appunto alle « giornate di studio » organizzate col patrocinio della « Società svizzera delle settimane di studi cinematografici » quest'anno sostanziate da lezioni (con dibattito) di Lotte Eisner, Freddy Buache, Pio Baldelli. Non soltanto in relazione a quello che è l'odierno momento del cinema coi suoi disordinati ma certamente proficui ribollimenti ideologici oltre che stilistici, bensì anche nei confronti di

una retrospettiva — dedicata all'indiano Satyajit Ray — che ha contrapposto a contenuti impegnati freddamente sul piano delle idee, una lunga sequenza di immagini recante la dolente e poetica visione di un'India rivolta ansiosamente alle conquiste spirituali del sapere per un riscatto anche sociale dei suoi abitanti meno abbienti.

Altre ragioni sulla incompatibilità della contestazione con Locarno le troviamo nella mutata formula del festival. Portato dal luglio a fine settembre per motivi organizzativi, è stato rivolto dai suoi direttori Sandro Bianconi e Freddy Buache completamente al « cinema giovane », cioè alle opere prime e seconde, quest'anno giudicate — per un irrigidimento d'ordine politico del regista boemo Jiri Menzel (mise in crisi la giuria ufficiale della quale era membro e che fu poi sciolta, perché egli voleva fossero posti fuori concorso i film regolarmente invitati della Germania Est, dell'Ungheria e dell'Unione Sovietica in quanto appartenenti a paesi del Patto di Varsavia) — da quella giuria dei giovani che ogni anno si formava a Locarno emettendo alla fine un verdetto non ufficiale.

Un festival, dunque, privo assolutamente di pregiudizi. Nei confronti del quale, semmai, si devono muovere rimostranze per l'eccessiva fiducia e il conseguente ottimismo dimostrato verso l'operato dei giovani: siano stati essi autori di film oppure abbiano fatto parte dell'équipe giudicatrice. Gli uni, salvo poche occasioni, come vedremo, hanno dimostrato sullo schermo tendenze al velleitarismo e all'assolutismo ideologico oppure un'insicurezza stilistica e tematica generatrice di squilibri anche profondi: gli altri di essere giovani soltanto per quanto riguarda il certificato di nascita. È stato infatti premiato, salvo un unico titolo, un cinema che non è espressione del presente, che non guarda al futuro bensì è fermo a moduli narrativi sorpassati e del tutto disimpegnati. Il tutto con quel « patrocinio » che l'associazione internazionale dei produttori, la *Fiapf*, aveva negato alla mostra di Venezia.

* * *

I visionari di Maurizio Ponzi.

Possiamo proprio cominciare dal « gran premio » di Locarno 1968: *I visionari* di Maurizio Ponzi. La motivazione della giuria è di una nebulosità addirittura sospetta: « Per l'estremo rigore della riflessione cinematografica sull'ambiguità del rapporto finzione-realtà ». Non vuole dire assolutamente nulla! Se non, forse, che l'intero film è ambiguo, abbarbicato a concetti che forse hanno fatto il loro tempo (il soggetto parla di una troupe teatrale che sta preparando l'allestimento di una commedia di Musil , *Die Schwärmer*, e dell'identificazione che il regista opera tra l'attore-protagonista e il personaggio dell'opera, con tutte le sgradevolezze di cui entrambi sono nutriti; v'è di mezzo una donna, amata dai due in modo diverso, con devozione dal primo e superficialmente dal secondo), che si agganciano a un pirandellismo tutto esteriore, quindi meccanico.

Probabilmente ha ingannato la giuria certo suo virtuosismo tecnico, quell'alternarsi della finzione con la realtà in un gioco tutto sommato

sterile e decadente. Un film dunque intellettualistico e freddo, nel quale pure la recitazione appare forzata, innaturale, in quasi tutti gli interpreti (il migliore d'essi è certamente Marc Bory nel ruolo del « regista »). Critico di cinema e documentarista, Ponzi è stato anche « aiuto » di Pasolini. Ignorando la sua scheda biografica, lo potremmo scambiare per un uomo di teatro che nel cinema cerca di trovare nuovi sbocchi alla propria vena di narratore. Giudizio limitativo che attende comunque Ponzi alla seconda prova per poter prendere una forma più completa.

Dei cinque film italiani iscritti in calendario a Locarno, due erano già noti da noi, *Grazie zia* di Samperi e *Escalation* di Faenza (quest'ultimo è stato presentato fuori concorso, la serata d'inaugurazione): certamente le cose migliori della nostra selezione. *Fantabulous* di Sergio Spina e *Il gatto selvaggio* di Andrea Frezza, sia pure per strade diverse, hanno tentato un loro rivoluzionario obiettivo, rivoluzionario in senso ideologico.

Il gatto selvaggio di Andrea Frezza.

Spina, a quarant'anni, dopo una intensa attività televisiva, ha voluto usare il grande schermo per una storia farraginosa che, coi « Supermen » (secondo l'iconografia dei racconti a fumetti), si immerge beffardamente nella fantapolitica. Egli lo fa usando i moduli scenografici cari ai film di James Bond e a quelli della più epidermica science-fiction. Anche qui c'è un'organizzazione scientifica che intende piegare al proprio volere tutte le potenze mondiali, una organizzazione scientifica guidata da un supercervello nazista. Sono quindi sberle a dritta e a manca, e i più staffilati appaiono i militari, descritti come una malaerba stupida e criminale.

L'impianto satirico si regge abbastanza bene nella prima parte, in cui appare evidente che il racconto è una caricatura dei film di fantaspionaggio. È comunque dall'inizio che l'impegno ideologico di Spina si fa marcatamente sentire, certo con premeditazione, allo scopo di « provocare » lo spettatore, di metterlo di fronte a situazioni che lo impegnino con la mente oltre che con i sensi. Ma ciò avviene con mancanza di misura e di stile, e Spina s'ingolfa, col procedere della narrazione, in una corsa a fiato mozzo: le situazioni si aggrovigliano, si ripetono, generano stanchezza. Ed alla fine il messaggio politico, fine ultimo di *Fantabulous*, s'infrange su un bersaglio sordo, privo di echi.

Più sottile, diremmo più insidioso, il messaggio politico contenuto ne *Il gatto selvaggio*. Frezza è della generazione dei Bellocchio, dei Samperi, dei Faenza. Mostra quindi intatta fiducia in convinzioni contestatarie nei confronti della società, anche se col suo film lo dimostra non senza equivoci. A differenza di *Fantabulous* che è immerso in colori orgiastici, *Il gatto selvaggio* è fotografato in bianco e nero. Frezza dice che la sua pellicola va letta per simboli, che non si tratta di una dimostrazione realistica. Anche accettando la sua chiave per decifrarne la scrittura, la sostanza non cambia: siamo di fronte al passaggio di un giovane anarchico (che ammazza e usa il tritolo contro la società borghese corrotta) dall'azione individualistica a quella comunitaria in seno ai movimenti rivoluzionari marxistici.

Il gatto selvaggio.

Tuttavia il film è sgradevole. Lo stesso protagonista, visto con evi-

dente simpatia dal giovane regista, è torbido, vigliacco, infame. Perciò risulta difficile accettarlo alla fine (del resto la parte conclusiva lascia dubbiosi proprio in questo senso), maturato in luce di una nuova convinzione rivoluzionaria. Il film quindi potrebbe anche essere visto come l'espressione velleitaria di un ideologo, come un delirio politico: per altro sorretto da uno scaltrito impianto narrativo, privo d'ironia e impietosamente aggressivo.

Les gauloises bleuses di Michel Cournot.

Per quanto discutibile, la nostra selezione a Locarno è apparsa all'interno di una sfera aperta alla riflessione e a proficue considerazioni critiche. I due film iscritti dalla Francia, *Les gauloises bleuses* di Michel Cournot e *Money Money* di José Varela, sono apparsi l'uno di chiari intenti mistificatori, l'altro infantilmente provocatorio. Si badi bene: i due film si presentavano all'ombra di Godard e con la sua consapevole approvazione. Godard ha anche voluto presenziare alle visioni pubbliche, partecipando pure alle conferenze stampa sia di Cournot sia di Varela. Cominciamo dal primo. È un messaggio di dissenso sociale, scritto in maniera volutamente nebulosa quindi in partenza insincera, rivelando subito la sua natura intellettualistica: un dissenso globale che si dipana in una serie di « no », talora presentati con divertita ironia, nei confronti dei sindacati, dei partiti politici, della scuola, della giustizia e di ogni altro ordinamento giuridico e sociale in un paese a regime democratico. Alcuni motivi sono azzeccati (ad esempio il volto di uno stesso candidato sotto le insegne di partiti diversi). Ma è la struttura d'insieme del film a non convincere e ad apparire — lo ripetiamo — furbescamente bugiarda. Nonostante certe malizie tecniche di accattivante risultato .

Money Money di José Varela.

Money Money diremmo che è ancora più ambizioso. Lasciando da parte i giochetti algebrici, la narrazione a intarsio, le immagini in libertà, si rifà ai canoni tradizionali del racconto cinematografico, meglio ancora della commedia borghese, cercando di rovesciarne i contenuti e apparire quindi film di rottura tematicamente progressista. L'attore Jacques Charrier in esso è il manichino arrampicatore sociale, l'impiegatuccio da quattro soldi che si illude di trovare la felicità dandosi al playboysmo (senza quattrini in tasca). Codesta passione, alimentata da una giovane moglie incosciente e amorale, lo porterà alla morte, carbonizzato nella propria auto non ancora pagata.

La provocazione di *Money Money* è abbastanza stupida e incivile, forse al di là delle intenzioni dello stesso José Varela. A parte la assenza di giustificazioni psicologiche nei personaggi principali e di contorno, una sequenza soprattutto dimostra l'equivocità di codesta pellicola falsamente progressista: quella dei due sposi ignudi a letto, mentre il piccolo schermo televisivo si anima su un vietnamita brutalmente percosso da due soldati americani. Al movimento amoroso-erotico dei due, tenuti al limite in basso del quadro, si contrappone codesto video illuminato e, più tardi, nella stessa sequenza, l'immagine riflessa sullo schermo di un « Che » Guevara ironico. L'insieme suona falso come una moneta coniata in cantina. Varela dev'essere certamente arrossito di vergogna, di lì a qualche giorno, quando lo schermo di Locarno s'è illuminato su un

ben diverso documento di denuncia sociale, di invito alla contestazione attiva: sul film (fuori concorso) dell'argentino Fernando Solanas *La hora de los hornos* (t.l.: L'ora dei forni).

La hora de los hornos di Fernando Solanas.

L'immagine del « Che » che occupa alla fine lo schermo in tutta la sua grandezza per uno spazio di tempo che sembra eterno, sostanzia in modo commosso e rabbioso insieme la lunga serie di sequenze illustranti con profonda intuizione narrativa un'inchiesta agghiacciante e polemica sulla miseria, sulla fame, sui profitti, sui fasulli valori, sulle repressioni nell'intera America Latina. Un film, questo di Solanas, che ci scava dentro, che ci fa sentire tutti un poco colpevoli, pigri, inetti. Un manifesto politico e sociale che non può non trovare concordi tutti gli uomini di buona volontà (1). Ed è sintomatico come a Locarno il cinema più civile sia stato inviato proprio dai paesi latinoamericani: dall'Argentina, appunto, dal Brasile, dal Messico. Un secondo film argentino, *Tute Cabrero* di Juan José Jusid, ci ha proposto un caso squisitamente umano: un « momento della verità » in seno a una grossa società. Tre disegnatori-tecnici, dovendo la società diminuire il proprio personale, vengono invitati a decidere essi stessi chi dovrà essere licenziato. I buoni rapporti di sempre subiscono uno scossone che avvelenerà il futuro di tutti giacché il provvedimento, alla fine, sarà accantonato. Non si tratta di un semplice pretesto. Le psicologie vengono messe a nudo con l'intento di denunciare una anomalia del sistema. Certo la denuncia si fa appena sentire, come un'eco lontanissima. Ed è questo — ci sembra — il merito di Jusid: l'avere ottenuto eguali risultati senza ricorrere a motivi che sarebbero potuti apparire alla fine forzati e gratuiti (1).

Tute Cabrero di José Jusid.

Il Brasile, oltre a *Capitu* di Paulo Cezar Saraceni (lungometraggio fuori concorso), che è la trasposizione in immagini di un'opera letteraria nazionale, si è presentato alla competizione con *Cara a cara* (t.l.: Faccia a faccia) di Julio Bressane e con *Viagem au fim de mundo* di Fernando Campos. Due film molto distanti tra loro, maturati entrambi comunque in luce di un ottimo uso della cinepresa. Il primo, decisamente più impegnato dell'altro ed anche più interessante nonostante la sua difficile lettura, dovuta a una narrazione ricolma di simboli sociali, di brevi sequenze apparentemente inserite nel contesto senza un legame preciso col resto del film, si rivolge in egual misura contro il potere corrotto e contro l'inerzia che assale l'individuo, il cittadino desideroso di fare qualcosa per migliorare se stesso e la società e che invece finisce vittima delle proprie frustrazioni.

Cara a cara di Juilio Bressane e *Viagem au fim de mundo* di Fernando Campos.

Attraverso quello che può sembrare un messaggio pessimistico, una presa di posizione alla fine rinunciataria, la pellicola vuole shoccare lo spettatore, invitandolo alla riflessione. Lo fa, come ripetiamo, con una narrazione lenta e piena di simboli, quindi non idonea a una immediata comprensione (1). Il « viaggio » di Campos è di converso una indagine psicologica condotta dal protagonista nei confronti dei suoi

(1) Ved. sul film anche il giudizio di Ernesto G. Laura nel n. 9-10, settembre-ottobre 1968. (*n.d.r.*).

compagni d'aereo sotto l'influenza di una recente lettura. Un film onirico, delirante, ma con una accattivante forma che gli ha fatto guadagnare la fiducia della giuria dei giovani, disimpegnata nei suoi giudizi — come si è detto — nei confronti di un cinema d'autentico contenuto e di idee oltre che in regola coi canoni dell'estetica. Il premio in questione era quello previsto per il miglior film presentato da uno dei paesi del Terzo Mondo, alcuni dei quali come il Ghana, la Tunisia e la Nigeria sono stati presenti a Locarno con film non privi di interesse però fermi allo stadio del documento. Ad esempio, mentre il Messico col film di O. Menendez *El periodista Turner* ha fatto opera didascalica nei confronti degli eventi che resero possibile l'esplodere della rivoluzione messicana il 20 novembre 1910, comunque, a differenza dei film africani che menzioneremo, ha cercato di dare al suo collage, alla sua evocazione, una sostanza cinematografica tutt'altro che banale. Si vuole dire che sia *No Tears of Ananse* (*Non piangere per Ananse*) di Sam Aryeety, visualizzazione di un racconto molto popolare nel Ghana con un suo finale edificante e moralistico; sia il tunisino *Mekhtar* di Ben Aicha Sado, una specie di « manifesto » sulle aspirazioni sociali e culturali future del Paese; sia il nigeriano (mediometraggio) *Le retour d'un aventurier* di Mustafa Alasame, ingenua ricostruzione « western » giustificata da un pretesto legato a una realtà locale (un giovane torna dagli Stati Uniti con alcuni costumi da cow-boy e organizza insieme a una banda razzie di bestiame): si vuol dire che tutti questi film sono apparsi sensibilmente al di sotto di quella sostanza cinematografica che può provocare una qualsiasi indagine critica.

El periodista Turner di O. Menendez.

No Tears of Ananse di Sam Aryeety.

Il premio alla migliore « opera prima » è andato al film sovietico (cinemascope-bianconero) *Osennie Svadjby* (t.l.: Nozze d'autunno) di Boris Yashin, senza tenere conto che tale riconoscimento era automaticamente annullato nel momento in cui la giuria premiava come migliore film di tutto il festival l'« opera prima » di Maurizio Ponzi *I visionari*. Ma il premio ci sembra fuori posto in ogni modo perché *Nozze d'autunno*, il cui soggetto (raccontando i patetici casi di una contadinella incinta cui muore il promesso sposo in un incidente) è pervaso di ottimi sentimenti, è raccontato nel modo più tradizionale e consueto. Senza quelle intenzioni rinnovatrici di linguaggio che il cinema giovane viene dimostrando anche nelle sue cose sbagliate o meno riuscite.

Osennie Svadjby di Boris Yasnin.

Ha azzeccato, la giuria dei giovani, il premio speciale, attribuito al film ungherese in due episodi *Meddig el az ember* (t.l.: Dove finisce la vita) di Judit Elek: sorvegliato studio delle psicologie di due esseri, un uomo in età di pensione e un ragazzo al suo primo impiego. Entrambi operai, rappresentano i simboli di una schiavitù: la vita finisce, dice l'autrice del film, quando bruscamente dobbiamo interrompere un ménage che faceva ormai parte di noi stessi. Per l'anziano operaio questo trapasso coincide con l'ultimo suo giorno in fabbrica, per l'adolescente invece con l'abbandono forzato della sua spensieratezza e l'inserimento in una nuova comunità. L'occhio della cinepresa è al di sopra dei personaggi, li scruta, li esamina, li osserva restandosene come al di qua di una barriera invisibile. Tuttavia per bagliori improvvisi

Meddig el az ember di Judit Elek.

riesce a comunicarci sensazioni e stati d'animo: il mondo interiore dei due protagonisti (2).

Eltavozzott nap di Marta Meszaros.

Anch'esso diretto da una donna, Marta Meszaros, è il secondo film ungherese di Locarno: *Eltavozzott nap* (t.l.: La ragazza). Inferiore a *Dove finisce la vita* in quanto a unità stilistica, si fa apprezzare egualmente per la delicatezza con cui riesce a disegnare il ritratto psicologico di una adolescente figlia naturale e ospite di un istituto per orfane, la quale dopo avere avuto un incontro — il primo e unico! — con sua madre, una contadina che vuole tenere nascosto al marito e ad ogni altro quella « colpa » ormai lontana, cerca attraverso un'inserzione di conoscere anche suo padre. Pur con qualche inceppamento, l'ingranaggio narrativo (illustrativo e introspettivo) funziona. Marta Meszaros riesce a tenersi lontana da ogni tentazione sentimentalistica, peccando forse nell'eccesso opposto. È un film però tutt'altro che schematico, anche se si esaurisce (anche per la brevità del metraggio, poco più di un'ora di proiezione) dentro i confini dell'elzeviro, della novella (1).

Rozmarne leto di Jiri Menzel.

Jiri Menzel, l'ex giurato contestatario del festival, ha mostrato fuori concorso *Rozmarne leto* (t.l.: Un'estate capricciosa), film apparso sugli schermi di altre manifestazioni internazionali, ricco di saporosa lievità poetica, che può rammentare un poco, nelle figure dei tre anziani amici affogati nella noia di una squallida stazione termale e tentati da una avventura sentimentale con la evanescente collaboratrice di un trapezista vagabondo, il primo Fellini. Dalla Cecoslovacchia s'è avuto un secondo film, *Soukroma Vichrice* (t.l.: Bufera privata), di Hynek Bocan. Decisamente di molti gradini al di sotto di quello di Menzel, si rivolge con un inizio abbastanza promettente, diciamo alla Forman, a una storia di tradimenti con poche felici, annotazioni umoristiche frammezzo a un mare di banalità farsesche alquanto stantie.

Soukroma Vichrice di Hynek Bocan.

Leben zu zweit di Hermann Zschoche.

L'est europeo, compreso il film tedesco-orientale *Leben zu zweit* (Vita a due) di Hermann Zschoche, è risultato tematicamente più tranquillo — come abbiamo visto — di altre cinematografie alimentate dalle coraggiose iniziative di cineasti che si dicono progressisti. Anche il film di Zschoche non è che una variazione sul tema sentimentalistico della donna uscita da una precedente esperienza matrimoniale che cerca un nuovo padre per la figlia di primo letto ormai grandicella. Cinema, diciamo pure, d'evasione. Non sorretto inoltre da un impegno stilistico. Per altro, sono apparsi egualmente svaporati e inutili il film giapponese *Sasayaki no Joe*, tradotto a Locarno in *L'uomo dalla voce bassa*, di Koichi Saito, un debuttante che dimostra qualche ambizione stilistica e narrativa, e lo svizzero *Haschisch*, opera seconda di Michel Soutter. Entrambi s'imperniano su un giovane disadattato in cerca d'evasione. Quello giapponese s'esaspera in un finale drammatico e un poco ridicolo nell'esagitazione di una sparatoria tra polizia e fuggiasco. L'altro, pur mostrando una certa unità narrativa, s'impigrisce in un discorso a vuoto

L'uomo dalla voce bassa di Koichi Saito.

---

(2) Ved. su *Meddig el az ember* anche il giudizio di Paolo Gobetti, nel n. 5-6, maggio-giugno. (*n.d.r.*).

che non giunge ad alcun risultato. Il titolo allude a un viaggio (un viaggio vero, di evasione dalla contingente realtà, che quindi s'imparenta col così detto « viaggio » dell'individuo attraverso l'allucinogeno) che il protagonista finirà per non comprare mai.

Lettera aperta di Georges Stamboulopoulos.

Onesto ma didascalicamente ingenuo il film greco *Lettera aperta* di Georges Stamboulopoulos: uno sguardo sulla Grecia prima del colpo di Stato dei colonnelli, ricco di ricordi, di nostalgie, di speranze, di illusioni. Il film termina con un invito ad un futuro ricco di libertà: ha il sapore amaro della beffa! Anche qui il pretesto del racconto è rappresentato da un giovane in bilico tra il passato e il presente, pieno di buoni propositi ma deluso da una società inerte e aperta al compromesso.

Head di Diane e Sheldon Rochin.

Revolution di Jack O'Connell.

Due documenti piuttosto *eloquenti* sulla gioventù americana dedita alla droga e alla contestazione hippie ci sono stati forniti dal film *Head* (t.l.: Il capo) di Diane e Sheldon Rochin, produzione indipendente d'effetto addirittura « delirante », priva comunque di un vero filo conduttore, e dall'inchiesta realizzata da Jack O'Connell col titolo *Revolution*: sui due piatti della bilancia vengono posti in colori assai suggestivi e grazie a una tecnica smaliziata gli aspetti contrari della vita comunitaria dei giovani hippies. Nel loro anelito a una libertà totale e al di fuori della società chiusa da antichi pregiudizi, i giovani a volte vanno incontro a un autentico regresso igienico e mentale. Il film presenta comunque interviste e brani di cerimonie « mistiche » di questi — ormai superati — esseri... floreali, in un amalgama illustrativo di buon risultato se non altro sul piano del documento e dello spettacolo.

Yellow Submarine di George Dunning.

Come sovente accade a Locarno, una serata ha fatto spazio a un lungometraggio appartenente al mondo dell'« animazione »: in questo caso a quell'*Yellow Submarine* (t.l.: Il sottomarino giallo), battente bandiera britannica, che il cartoonist George Dunning, finora rivolto a film d'animazione di breve respiro, ha confezionato per i Beatles. Una specie di *boîte-à-surprise* dedicata al mondo musicale del celebre quartetto che vi appare raffigurato graficamente, intento a sbaragliare una banda di « musoni » contrari alle canzoni. Un autentico carosello di trovate sempre di buona lega, ispirate surrealisticamente al gradevole rinnovato gusto liberty e burlescamente agganciate ai miti di ieri e di oggi, veri e fasulli, cioè all'arte e alla politica, alla scienza e allo spettacolo. Una delle pellicole più divertenti e più interessanti del 21.mo festival internazionale del film di Locarno.

« La giuria dei giovani » [in sostituzione della « giuria internazionale » di cui facevano parte Michel Cournot (Francia), André Delvaux (Belgio), Jiri Menzel (Cecoslovacchia), Alexander J. Seiler (Svizzera), Purisa Djordjevic (Jugoslavia)], composta da Gérard Langlois (Francia), presidente, Franco Ferrini (Italia), Pierre Steenhout (Belgio), Frédéric Gonzeth e Yvan Stern (Svizzera), ha assegnato i seguenti premi:

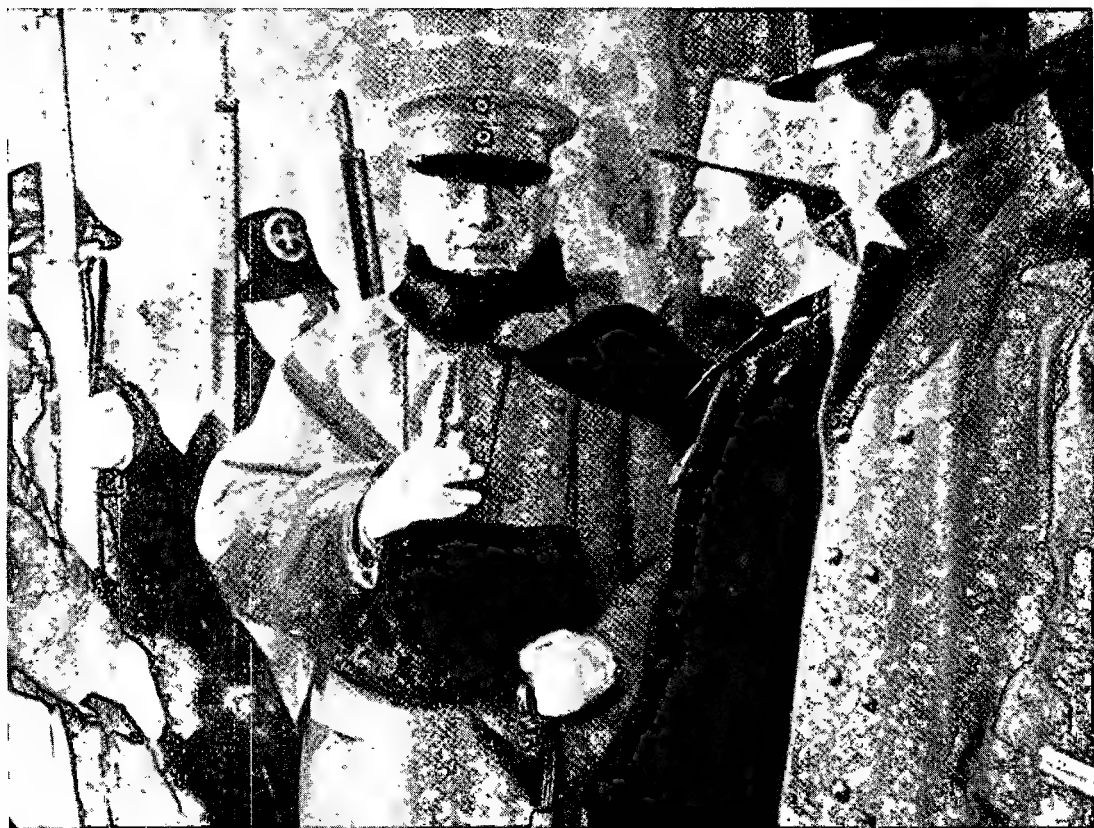
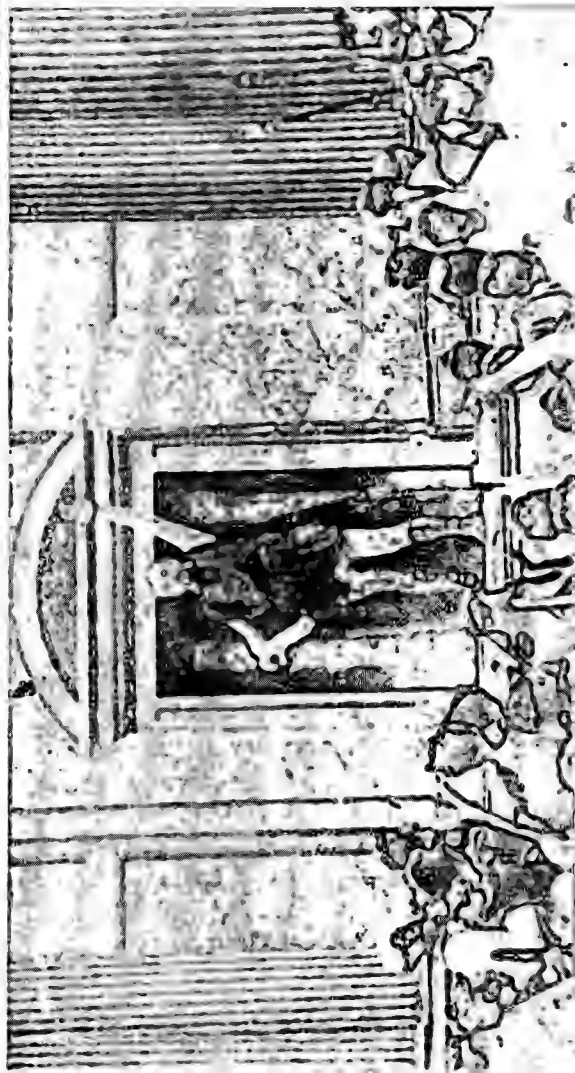
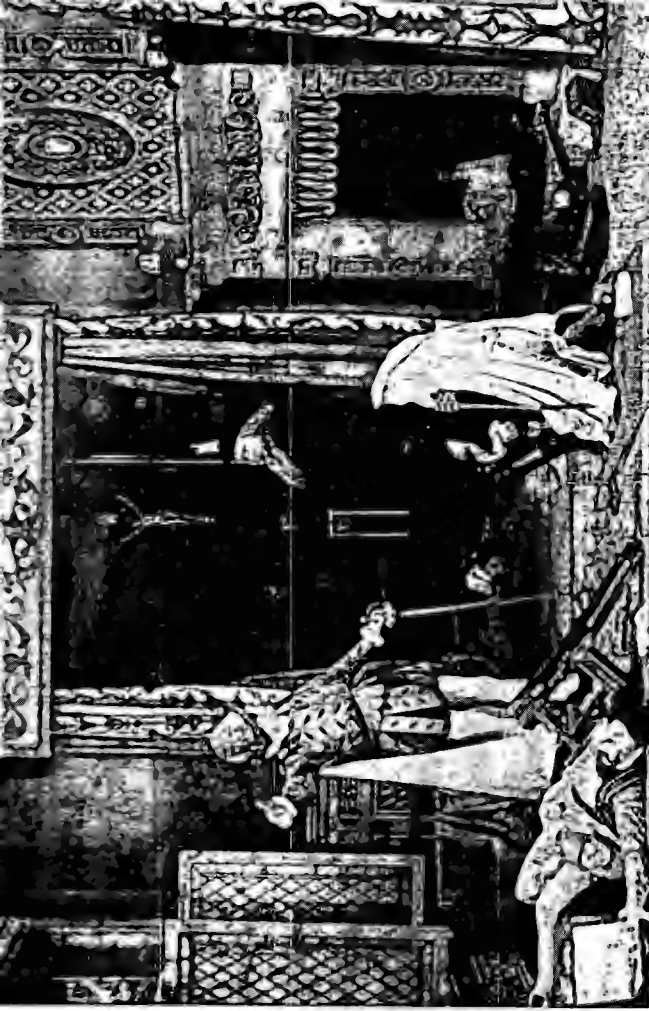
Il Pardo d'Oro a: *I visionari* di Maurizio Ponzi (Italia);

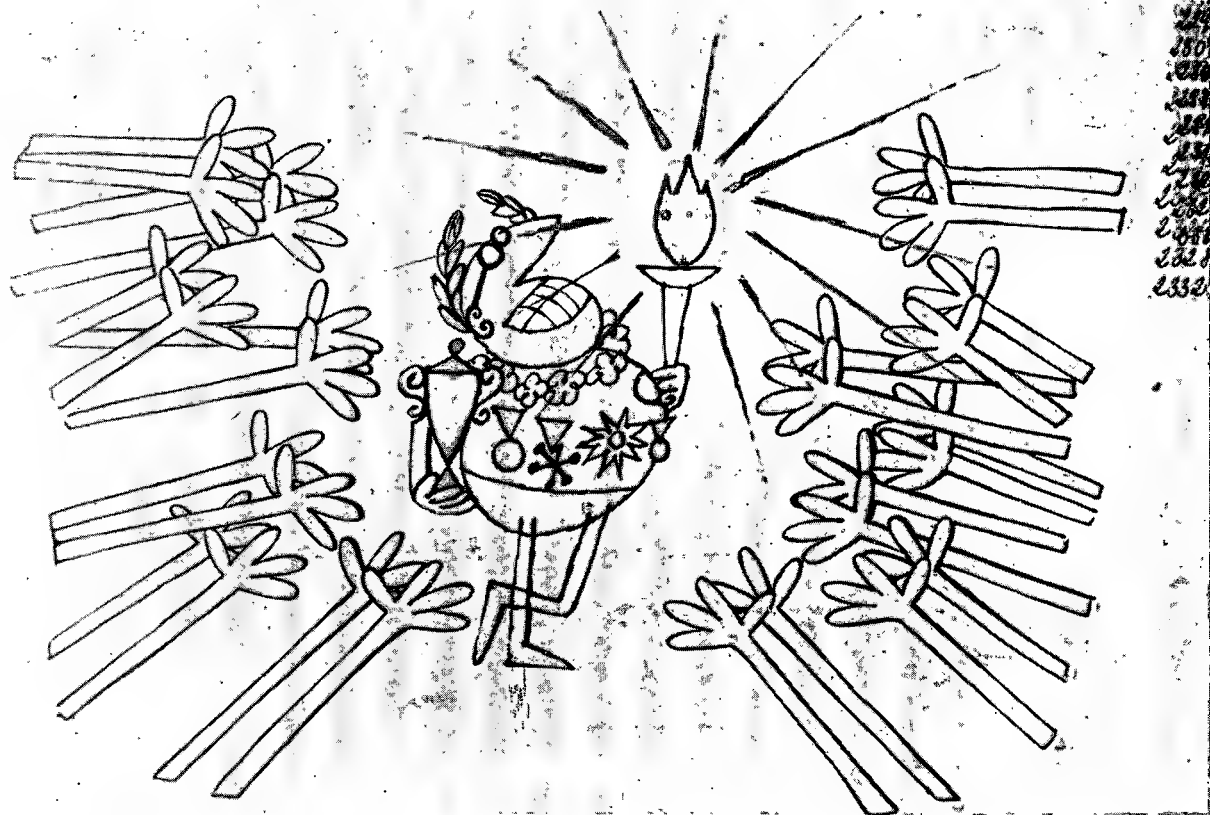
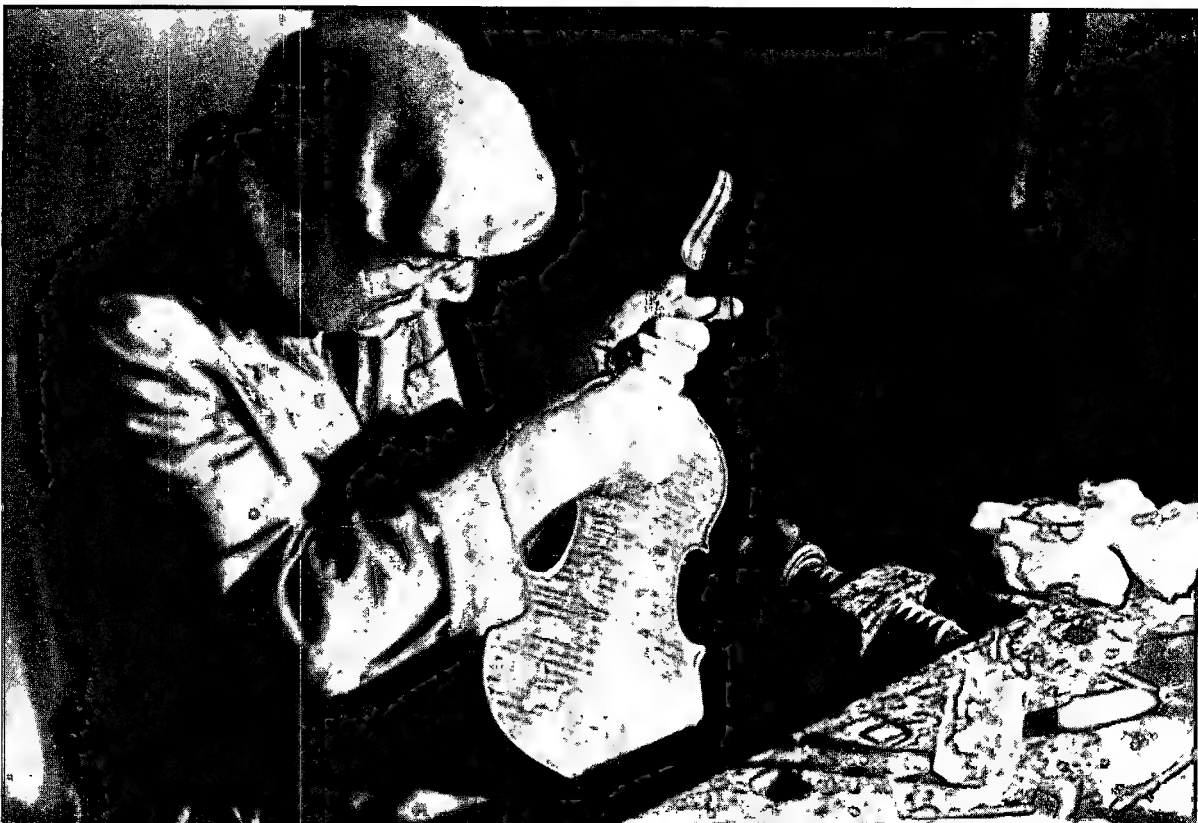
VENEZIA - RENOIR: (*a sinistra*) *Nana*, 1926, con Catherine Hessling.

(*a sinistra* e *in basso*) *La chienne*, 1932, con Michel Simon.

VENEZIA-RENOIR: (*sopra*) *Toni*, 1934; (*a destra*) *Les bas-fonds*, 1936, con Jean Gabin.

VENEZIA-RENOIR: (*sopra*) *La bête humaine*, 1938, (*sotto*) *La grande illusion*, 1937, con Erich Von Stroheim, Pierre Fresnay, Jean Gabin

VENEZIA-RENOIR: (*sopra*) *La bête humaine*, 1938; (*sotto*) *La grande illusion*, 1937, con Erich Von Stroheim, Pierre Fresnay, Jean Gabin.

VENEZIA-PRIMITIVI: (*sopra*) *L'Odissea*, Milano Film 1911; (*a sinistra in alto*) *Le soulier trop petit*, con Max Linder; (*a sinistra in basso*) *The Invaders* di T. H. Ince, 1912, con Francis Ford.

VENEZIA-PRIMITIVI: (*a sinistra in alto*) *Tontolini e l'asino*, Cines 1911; (*sopra*) *Les Huguenots*, Gaumont 1909; (*a sinistra in basso*) *Julius Caesar*, Vitagraph 1908.

VENEZIA-DOCUMENTARI: (*a sinistra*) *Zahradá* (Il giardino) di Jan Svankmayer, Cecoslovacchia; (*sotto*) *Archaeologia* di Andrzej Brzozowski, Polonia.

VENEZIA-DOCUMENTARI: (*sopra*) *Budiz švetlo* (Si è fatta la luce) di Gene Deitch; (*sotto*) *Pohvala Ruci* (Elogio della mano) di Bogdan Žižic; Jugoslavia.

VENEZIA-RAGAZZI: (*sopra*) *Ja vas ljubil* (Io vi amavo) di Ilya Frez, URSS; (*sotto*) *Utek* (La fuga) di Stepan Skalsky, Cecoslovacchia.

Premio per la migliore opera prima a: *Osennie svadjby* di Boris Yashin (Unione Sovietica);

Premio speciale della giuria a: *Meddig el az ember* di Judit Elek (Ungheria);

Premio per il miglior film del « Terzo Mondo » a: *Viagem au fim do mundo* di Fernando Campos (Brasile);

Menzione speciale a: *Yellow Submarine* di George Dunning (Gran Bretagna);

Pardo d'Oro al miglior cortometraggio: *O rupama i cepovima (Buchi e turaccioli)* di Ante Zaninovic (Jugoslavia);

La giuria ha ritenuto degni di menzione i due cortometraggi: *Les corbeaux* di Ernest e Gisèle Ansorge (Svizzera) e *Dalle 3 alle 22 - Donna* di Kreso Golik (Jugoslavia).

I FILM DI LOCARNO

a) **I film in concorso:**

TUTE CABRERO — **r.**: Juan José Jusid - **f.**: Rinaldo Pica - **m.**: Juan Carlos Cedron - **int.**: Pepe Soriano, Juan Carlos Gene, Luis Brandoni, Flora Steinberg, Cristina Moix, Alejandro Marcial, Hugo Midon - **p.**: Produciones SUR - **o.**: Argentina, opera prima.

CARA A CARA (t.l.: Faccia a faccia) — **r., s.** e **sc.**: Julio Bressane - **f.**: Alfonso Beato - **m.**: Sidney Waissmun, Villa Lobos, Nazareth - **int.**: Helena Ignez, Antero de Oliveira, Paulo Gracinto - **p.**: Julio Bressane - **o.**: Brasile, opera prima.

VIAGEM AU FIM DO MUNDO (t.l.: Viaggio alla fine del mondo) — **r., s.** e **sc.**: Fernando Campos - **f.**: José Medeiros, Oswaldo de Oliveira - **m.**: Gaetano Veloso - **int.**: Karin Rodrigues, Annik Malvil, Talula Campos, Jofre Soares, Fabio Porchat, Vera Viana, José Marinho, Walter Forster - **p.**: Fernando Campos - **o.**: Brasile, opera seconda.

SOUKROMA VICHRICE (t.l.: Bufera privata) — **r.**: Hynek Bočan - **s.**: Vladimir Páral dalla sua novella omonima - **sc.**: Vera Kalabova, Hynek Bočan - **f.**: Jan Nemecek - **m.**: William Bukovy - **int.**: Daniela Kolarova, Pavel Landovsky, Josef Somr, Mila Myslikova, Josef Chvalina, Eva Geislerova, Evelyna Steimarova, Sona Simberova, Adolf Minsky, Hana Kreihanslova - **p.**: Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, opera seconda.

MONEY MONEY — **r., s.** e **sc.**: José Varela - **f.**: Jean Marc Rippert - **m.**: Jean Baronnet - **int.**: Jacques Charrier, Adriama Bogdann, Nella Bielski, René Biaggi, Pascal Aubier, Del Negro, Clotilde Joano - **p.**: Stephan Films/Vera Belmont - **o.**: Francia, opera seconda.

NO TEARS FOR ANANSE (t.l.: Non piangere per Ananse) — **r.**: Sam Aryeetey - **s.**: da un racconto popolare nazionale - **f.**: Wilson Anson Wardie - **m.**: S.K. Nketia - **int.**: David Longodn, Kofi Middleton Neuds, Lily Nketia - **p.**: State Film Industry Co. - **o.**: Ghana, opera prima.

LEBEN ZU ZWEIT (t.l.: Vita a due) — **r.**: Hermann Zchoche - **f.**: Helmut Bransky - **m.**: Georg Katzev - **int.**: Maritz Böhme, Alfred Müller, Evelyn Opoczynohri, San Bereska - **p.**: DEFA Film, Berlino - **o.**: Germania Orientale, opera prima.

SASAYAKINO JOE (L'uomo dalla voce bassa) — **r.**, **s.**, **sc.**, **f.** e **m.**: Koichi Saito - **int.**: Jin Nakayama, Reiko Asoo, Manami Fuji, Akira Nishimura, Kinzo Shin - **p.**: Shochiku Co. - **o.**: Giappone, opera prima.

THE YELLOW SUBMARINE (t.l.: Il sottomarino giallo) — **r.**: George Dunning (cartoon dedicato ai Beatles che via appaiono 'disegnati' e dal vero) - **p.**: King Features Syndicate/Subafilms Ltd. - **o.**: Gran Bretagna, opera prima.

LETTERA APERTA (t.l.:) — **r.** e **sc.**: Georges Stamboulopoulos - **f.**: Walter Lassally, **m.**: Nikos Mamangakis - **int.**: Nikiforos Naneris, Betty Arvaniti, Eleni Theofilou, Dimitra Zeza, Spyros Olymbios, Betty Valassi - **p.**: Georges Stamboulopoulos Studio Alfa - **o.**: Grecia, opera prima.

FANTABULOUS — **r.**: Sergio Spina - **s.** e **sc.**: Furio Colombo, Ottavio Jemma, Sergio Spina - **f.**: Claudio Ragona - **m.**: Sandro Brugnolini - **int.**: Adolfo Celi, Richard Harrison, Judi West - **p.**: Summa Cinematografica - **o.**: Italia, opera prima.

GRAZIE ZIA — **r.**: Salvatore Samperi - **o.**: Italia, opera prima.

IL GATTO SELVAGGIO — **r.**, **s.** e **sc.**: Andrea Frezza - **f.**: Angelo Bevilacqua - **m.**: Benedetto Ghiglia - **int.**: Carlo Cecchi, Juliette Mayniel, Pier Paolo Capponi, Gabriella Mulachié, Francesca Benedetti, Giancarlo Bonuglia, Ferruccio De Ceresa - **p.**: 21 Marzo Cinematografica s.c.r.l. - **o.**: Italia, opera prima.

I VISIONARI — **r.** e **s.**: Maurizio Ponzi - **sc.**: Ponzi - De Gregorio - **f.**: Angelo Barcella - **m.**: di repertorio tratta dalla prima e quinta sinfonia di Gustav Malher - **int.**: Adriana Asti, Jean-Marc Bory, Luigi Diberti, Pierluigi Aprà, Laura De Marchi, Olimpia Carlisi, Fabienne Fabre - **p.**: 21 Marzo Cinematografica s.c.r.l. - **o.**: Italia, opera prima.

EL PERIODISTA TURNER (t.l.: Il giornalista Turner) — **r.**: Oscar Menendez - **p.**: Oscar Menendez - **o.**: Messico, opera prima.

HASCHISCH — **r.**, **s.** e **sc.**: Michel Soutter - **f.**: Jean Zeller - **m.**: Jacques Guyonnet - **int.**: Edith Scob, Dominique Catton, Gérard Despierre - **p.**: Araldo-Film - **o.**: Svizzera, opera seconda.

MOKHTAR — **r.**: Sadok Ben Aicha - **s.** e **sc.**: Férid Boughdir e Sadok Ben Aicha - **f.**: Lofti Layouni e Abdellatif Ben Ammar - **m.**: Mustapha Ben Jemiaa e Abdelkader Alouani - **int.**: Tarek Ben Miled, Anissa Lotfi, Najet Mabouj, Moncef Badday, Mohsen Ben Abdallah, Farouk Boughdir, Zohra Bouhaouala, Zohra Dhib - **p.**: Secrétariat d'Etat aux affaires culturelles et à l'information - **o.**: Tunisia, opera prima.

MEDDIG EL AZ EMBER (t.l.: Dove finisce la vita) — **r.** e **sc.**: Judit Elek - **f.**: Elemér Ragalyi - **m.**: Andras Szöllösy - **p.**: Studio Béla Balazs, Budapest - **o.**: Ungheria, opera prima.

AZ ELTAVOZOTT NAP (t.l.: La ragazza) — **r.**, **s.** e **sc.**: Marta Mészaros - **f.**: Tamas Somlo - **m.**: Levente Szörényi - **int.**: Kati Kovacs, Adam Szirtes, Teri Horvath, Gaber Harsanyi, Zsuzsa Palos, Gabor Agardy, Gaspar Jancso, Jacint Juhasz, Andras Kozak - **p.**: Studio n. IV della Mafilm, Budapest - **o.**: Ungheria, opera prima.

OSENNIE SVADJBY (t.l.: Nozze d'autunno) — **r.**: Boris Yashin - **f.**: Alexander Dubinskiy - **m.**: Boris Chaikovsky - **int.**: Valentina Te-

lihkina, Vladimir Safronov - **p.**: Mosfilm studio - **o.**: URSS, opera prima.

REVOLUTION — **r.**: Jack O'Connell - **sc.**: Lori Sabot - **f.**: Bill Godsey - **m.**: (coordinatore musicale) Ben Sha Pire - **p.**: Jack O'Connell - **o.**: USA, opera seconda.

HEAD (t.l.: Il capo) — **r.**: Diane e Sheldon Rochlin - **s.** e **sc.**: Sheldon Rochlin - **f.**: Diane e Sheldon Rochlin - **p.**: Sheldon Rochlin - **o.**: USA, opera seconda.

b) **I film fuori concorso**

LA HORA DE LOS HORNOS (t.l.: L'ora dei forni) — **r.**, **s.** e **sc.**: Fernando Solanas - **f.**: Juan Carlos de Sanzo - **p.**: Fernando Solanas - **o.**: Argentina, opera prima.

UN SOIR, UN TRAIN — **r.** e **sc.**: André Delvaux (da un romanzo di Johan Daisne) - **f.**: Ghislain Cloquet - **m.**: Frédéric Devresse - **int.**: Anouk Aimée, Yves Montand, François Beukelaers, Hector Camerlynck, Adriana Bogdan, Dom De Cruyter, Senne Rouffaer, Jan Pere, Jacqueline Royaards, Denise Zimmerman - **p.**: Parc-Film, Fox-Europa, Les Films du Siecle - **o.**: Belgio, opera seconda.

CAPITU — **r.**: Paulo Cesar Saraceni - **f.**: Mario Carneiro - **int.**: Isabella, Othon Bastos, Raul Cortez - **p.**: Produçoes cinematograficas Imago Ltd. - **o.**: Brasile, opera seconda.

ROZMARNE LETO (t.l.: Un'estate capricciosa) — **r.**: Jiri Menzel - **s.**: da una novella di V. Fancura - **sc.**: Vaclav Nyvlt e Jiri Menzel - **f.**: Jaromir Sofr - **m.**: Jiri Sust - **int.**: Rudlof Rrusinsky, Vlastimil Brodsky, Mila Myslikova, Frantisek Rehak, Jana Drchalova - **p.**: Smida-Fikar - **o.**: Cecoslovacchia, opera seconda.

LES GAULOISES BLEUES — **r.**: Michel Cournot - **f.**: Alain Levent - **m.**: Penderecki, Monteverdi, altri anonimi e russi - **int.**: Georges Demestre, Nella Bielski, Annie Girardot - **p.**: Film 13, Film Ariane, Artistes Associés - **o.**: Francia, opera prima.

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (t.l.: Cronaca di Anna Magdalena Bach) — **r.**: Jean-Marie Straub - **o.**: Italia-Germania Occ., opera seconda.

ESCALATION — **r.**: Roberto Faenza - **o.**: Italia, opera prima.

c) **I film della retrospettiva di Satyajit Ray:**

PATHER PANCHALI (t.l.: Il lamento del sentiero) — **sc.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Bibhuti Bhushan Bandopadhyaya - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ravi Shankar - **int.**: Kanu Banerjee, Karuna Banerjee, Runki Banerjee, Uma das Gupta, Subir Banerjee - 1952-1955.

APARAJITO (t.l.: Aparajito) — **sc.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Bibhuti Bhushan Bandopadhyaya - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ravi Shankar - **int.**: Pinaki Sen Gupta, Smaran Ghosal, Kanu Banerjee, Karuna Banerjee, Suboth Ganguly, Kali Charan Ray - 1956.

PARASH PATHAR (t.l.: La pietra filosofale) — **sc.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Parasuram - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ravi Shankar - **int.**: Tulsi Chakraverty, Ranibala, Kali Banerjee - 1957.

JALSHAGAR (t.l.: La stanza dei musicisti) — **sc.**: Satyajit Ray - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ustad Vilayat Khan - **int.**: Chabi Biswas, Ganga

Pada Basu, Kali Sarkar, Padma Devi, Tulsi Lahari, Pinaki Sen Gupta - 1958.

APU SANSAR (t.l.: Il mondo di Apu) — **sc.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Bibhuti Bhushan Bandopadhyaya - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ravi Shankar - **int.**: Soumitra Chatterjee, Sharmila Tagore, Shapan Mukevji, Aloke Chakravastry - 1959.

DEVI (t.l.: La dea) — **sc.**: Prabhat Kumar Mukherjee - **f.**: Subrata Mitra - **m.**: Ali Akbar Khan - **int.**: Chabi Biswas, Soumitra Chatterjee, Sharmila Tagore, Purnendu Mukherjee, Karuna Banerjee, Arpen Choudhury - 1960.

RABINDRANATH TAGORE — **sc.**: Satyajit Ray - **f.**: Sumendu Roy - **m.**: Jyotirindra Noitra - 1960.

TEEN KANYA (t.l.: Tre figlie) — **sc.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Rabindranath Tagore - **f.**: Soumendu Roy - **int.**: Anil Chatterjee, Ghandana Banerjee, Nripati Chatterjee, Soumitra Chatterjee, Aparna das Gupta, Sita Makherjee - 1961.

MAHANAGAR (t.l.: La grande città) — **sc.** e **m.**: Satyajit Ray - **f.**: Subrata Mitra - **int.**: Madhabi Mukherjee, Anil Chatterjee, Haradhan Banerjee, Haren Chatterjee, Vicky Redwood - 1963.

CHARULATA — **sc.** e **m.**: Satyajit Ray, dall'opera letteraria di Rabindranath Tagore - **f.**: Subrata Mitra - **int.**: Soumitra Chatterjee, Madhabi Mukherjee, Sailen Mukherjee, Shyamal Goshal - 1964.

(*a cura di* G. Z.)

Bergamo XI: ricchezza e ambiguità

di ERMANNO COMUZIO

Le maggiori perplessità suscitate dall'XI edizione del « Gran Premio Bergamo » (8-15 settembre 1968) riguardano non i programmi, piuttosto ricchi, quest'anno, d'interese, ma la non assegnazione, alla fine, di qualsiasi riconoscimento. Segno emblematico — per noi — delle sostanziali incertezze di questo festival.

Sia chiaro che noi non siamo molto portati al « coté » competitivo delle rassegne cinematografiche, ma quello di Bergamo è un festival particolare, che proprio sulla funzione della competitività basa la sua formula. I premi bergamaschi, infatti, non sono né coppe né statuette, niente di « simbolico »: il « Gran Premio » è un solido assegno di cinque milioni di lire intestato al regista del film vincitore; il premio al miglior cortometraggio un milione di lire. Ciò risponde allo scopo per cui il festival è nato, nel 1957, che è quello di sostenere concretamente i registi di opere stimolanti e nuove, svolgendo così — spesso direttamente, posto che alcuni realizzatori hanno messo in cantiere film destinati in partenza alla manifestazione bergamasca — funzione di pungolo nei riguardi specialmente degli indipendenti, slegati dalle grosse organizzazioni produttive.

Che le opere presentate ad una rassegna possano mettere in imbarazzo chi è preposto ad una scelta, succede, come succede che si possa scegliere un risultato « bianco » per evitare la soluzione degli « ex-aequo ». Ma la laconicità del verbale della giuria, che non motiva assolutamente le sue decisioni, ha fatto sorgere molti dubbi, acuiti dal fatto che non soltanto il « premio grande » non è stato assegnato, ma neppure quello destinato alla categoria dei cortometraggi, né i premi attribuiti gli scorsi anni ai migliori interpreti, né quelli minori. Ciò ha danneggiato, secondo il nostro parere, la manifestazione, facendola finire in pesce: c'è chi ha avuto il dubbio a posteriori che i film visti non fossero all'altezza della situazione (impressione errata), c'è chi ha sentito odore di manovre di carattere extra-culturale (si è avanzata l'ipotesi che, mancando di parte delle con-

suete sovvenzioni, il direttore del festival avrebbe convinto la giuria ad accantonare i premi come « plafond » per l'edizione ventura). In provincia, si sa, i pettegolezzi diventano importanti come le cose serie, ed è un peccato che una misura agnostica ed ambigua abbia aiutato una simile confusione di valori.

Tanto più che, a nostro giudizio, una scelta poteva essere fatta abbastanza agevolmente, come ha indicato il referendum tra i critici accreditati alla manifestazione, i quali hanno attribuito 14 voti a *La festa e gli invitati* di Nemec e 12 voti a *Tutto è da vendere* di Wajda, cioè ai due film effettivamente più importanti dell'intero programma (e non aveva poi grande importanza se il « Gran Premio » veniva assegnato all'uno o all'altro dei due film, anche se a nostro avviso il film di Wajda aveva più numeri per meritarlo).

Altre cose, in verità, lasciano dubbiosi in questa manifestazione, pur riconoscendo che, entrando nel suo secondo decennio di vita, essa ha applicato delle novità del tutto positive. La prima novità consiste nello spostamento della sede dall'antica ex-chiesa di Sant'Agostino in Bergamo Alta, sede enormemente suggestiva ma non proprio funzionale, ad un cinematografo del centro, il più vasto e il più moderno della città; la seconda nell'aver stabilito prezzi popolari per gli ingressi, e addirittura, per le proiezioni retrospettive del mattino, ingressi gratuiti; la terza quella di aver messo finalmente in grado il pubblico, dopo dieci anni, di seguire i film parlati in lingue lontane (che spesso non hanno sottotitoli in lingue accessibili) mediante un impianto di traduzione simultanea in italiano di tutti i film stranieri (e in francese, per gli spettatori stranieri, dei film in lingua italiana). Poi diremo delle novità del programma, come la presenza di una ricca sezione retrospettiva-informativa. Tutte misure, tra l'altro, che hanno reso inutili in partenza ogni intenzione di contestazione eventuale, impensabile d'altronde per un festival « en père de famille » come quello di Bergamo.

Le cose dubbie. Anzitutto l'operato di una giuria-fantasma (i giurati selezionano i film iscritti e assegnano i premi in un'unica soluzione, prima dell'inizio della manifestazione), che potrebbe più felicemente essere sostituita, o quanto meno integrata, dalle decisioni collegiali dei critici, cui potrebbe aggiungersi un referendum tra il pubblico. Poi l'ambiguità di fondo. Dopo aver abbandonato nel 1966 la formula del « film d'arte e sull'arte » mettendo fortunatamente da parte la capziosa suddivisione per categorie dei cortometraggi, il festival ha assunto la formula del « film d'autore », invertendo progressivamente il rapporto fra lungometraggi e cortometraggi: rispettivamente 6 e 30 nel 1966, 9 e 12 nel 1967, 8 e 9 nel 1968 (un lungometraggio in meno rispetto all'anno precedente soltanto per un numero più elevato di « fuori concorso »). A questo punto non vediamo perché sia conservata una sezione dei cortometraggi, che così ridotta non può certo essere rappresentativa.

Anche accettando per buona, per comodità, la formula esteticamente discutibile del « film d'autore », sta di fatto che quello bergamasco è un

festival « globale », un festival piglia-tutto, che fin dalla sua origine tende alla manifestazione di tipo veneziano. Insomma dopo continui ondeggiamenti (il film sull'arte figurativa, il cinema d'animazione, il film sperimentali, il « New American Cinema ») Bergamo non ha ancora raggiunto una sua caratterizzazione. E noi siamo del parere che una specializzazione sia necessaria.

Di fatto, il festival di Bergamo è semmai specializzato in film dell'Est europeo, sia per le presenze che per le segnalazioni (*Bariera* del polacco Skolimowski ha avuto il « Gran Premio » nel 1966; *Le margheritine* della cecoslovacca Chytilova quello del 1967). Quest'anno, in particolare, il panorama è stato dominato non soltanto dall'Oriente europeo, ma anche dall'Oriente estremo (Giappone). Diciamo della mostra antologica di film di Kon Ichikava, tutti inediti per l'Italia e in buona parte anche per l'Europa, che si è aggiunta a quella retrospettiva dei « fratelli » Vasil'ev, anche questa formata — salvo *Čapaev* — di « pezzi » inediti. Veri bocconi rari per gli « aficionados ».

Non sembri una contraddizione con le riserve formulate se ora, dicendo dei programmi, ci esprimiamo con espressioni lusinghiere: proprio nel distacco fra i film in sé, presi come « oggetti » di contemplazione, e la mancanza di un'offerta adeguata (mancanza di una struttura a carattere culturale, di conferenze-stampa ecc.), noi rinveniamo le radici della debolezza di questo festival.

Una delle pellicole nettamente più interessanti, per cominciare da quelle in concorso, è stata *O Slavnosti A Hostech* (« La festa e gli invitati »), il film realizzato nel 1966 dal giovane regista cecoslovacco Jan Nemec e tenuto in quarantena dai burocrati di Praga, improvvisamente ed involontariamente caricato di nuovi allusivi significati a seguito dei noti, tragici avvenimenti.

Comunque rimandiamo a quanto è già stato detto, del film di Nemec, su *Bianco e Nero*, al momento della sua presentazione al festival di Cannes. Così come non aggiungeremo altro a quanto già scritto a proposito di *The Edge* (lett. « Il margine ») dell'americano Robert Kramer, presentato sempre a Cannes, nel corso della « settimana della critica ».

Nel gruppo di opere più rappresentative, quelle dell'Europa Orientale, fa spicco *Wszystko Na Sprzedaz* (lett. « Tutto è da vendere ») di Andrzej Wajda, singolare omaggio alla memoria di Zbiniew Cybulski, il « James Dean polacco », da parte del regista che lo fece debuttare come attore, lo diresse nel suo film più noto *(Cenere e diamanti)* e ne divenne l'amico più caro. *Tutto è da vendere,* pur non nominandolo mai, è un film su Cybulski, o meglio è un film sulla volontà del regista, che si rappresenta per mezzo di un attore, di girare un film su Cybulski.

Tutto è da vendere di Andrzej Wajda.

L'impianto non è semplice, appunto perché si tratta di cinema nel cinema, cioè di un continuo rimando fra la realtà e la sua rappresentazione. In questo ambito, se si accetta il gioco ambiguo di un instabile ed inquietante equilibrio fra le due dimensioni, i fatti veri e il loro rispecchia-

mento da parte del cinema, i risultati sono molto interessanti. Wajda trova una continua corrispondenza fra il viluppo delle vite private delle persone che vivono attorno all'attore scomparso — specialmente le due donne che sono state sue compagne — e il « film da fare ». I riferimenti obbligati, da Pirandello a Fellini a Bergman, sono tanti. Ma gli approdi di Wajda appaiono rinnovati da una suggestione particolare, derivante soprattutto dal fatto che gli avvenimenti di cui si discute non sono immaginari, ma reali, per cui l'esercizio di crudeltà dell'artista che mortifica i sentimenti autentici per farne una testimonianza che è anche spettacolo, non è più astratto, ma vivo di un autobiografismo così scoperto da apparire addirittura sgradevole.

La profanazione intimamente connessa alla commozione del ricordo: è questa la miscela che dà una carica nuova e stimolante a *Tutto è da vendere.* Spettacolo-confessione molto mosso e variato, dalla tecnica scaltrissima, basato su toni chiari di una lucida fotografia a colori e su raffinate composizioni delle inquadrature (all'interno delle quali fanno gioco diversi piani mercé eleganti sfocature), il film di Wajda ha il suo fascino nella stessa ambiguità in cui si dibatte. O meglio, nell'ambiguità riconosciuta, assunta come misura espressiva, come contraddizione necessaria e sofferta. Con quel tanto di civetteria narcisistica che è sempre presente in questo tipo di imprese (tutte le « dramatis personae » del film, tanto per dire, hanno lo stesso nome degli attori chiamati a sostenere i ruoli).

Kerestzelo di Istvan Gaal.

Molto meno brillante e meno cattivante, ma più pessimistico ancora del film polacco, *Keresztelo* (lett. « Battesimo ») dell'ungherese Istvan Gaal, continua la serie dei tormentosi esami di coscienza delle cinematografie d'oltre-cortina e dei confronti fra l'ieri glorioso e l'oggi mortificato. Giunto al suo terzo film dopo *Corrente* ed *Anni verdi,* Gaal rassuga il suo stile in un raccontare spoglio, senza orpelli spettacolari, chiuso attorno ad un voluto grigiore di fatti e di sfondi, in cui prendono man mano forma le delusioni e le amarezze dei protagonisti.

Lo spunto è dato dall'incontro che avviene, in una località di campagna, in occasione di un battesimo. Dopo anni di separazione si riuniscono davanti alla chiesa, e poi attorno ad una tavola imbandita e sui luoghi della fanciullezza, due amici cresciuti nello stesso villaggio. Uno è diventato uno scultore affermato, che ha fatto carriera grazie alla sua abilità ed alla sua capacità di seguire le mode imposte dall'alto, oltre che per il suo talento; l'altro, molto dotato per lo scrivere e per l'insegnamento, a causa del suo carattere sdegnoso di compromessi e del suo egoismo è un oscuro preside di liceo. Il festoso incontro si muta a poco a poco in un penoso riesame delle proprie illusioni, dei propri limiti, dei propri fallimenti — di fronte all'amico, anche lo scultore si specchia nelle sue vigliaccherie e nei suoi cedimenti opportunistici — finché si giunge ad un vero e proprio scontro. Nel bellissimo finale, storditi dal vino e dal sole, i due amici vengono alle mani, inferociti più contro se stessi e per il crollo delle loro personali ambizioni che per una diversa concezione dei valori umani e morali; e quando i parenti, sgomenti, accorrono a rendersi ragione della

lunga e crudele lotta, i due, asciugandosi le lacrime, affermano che si è trattato di un gioco.

Così, l'occasione del battesimo, della consacrazione di una nuova vita, diventa per Gaal la funebre esecuzione delle speranze, in cui hanno buona parte le vicende pubbliche dell'Ungheria durante e dopo la guerra, oltre che quelle private dei due protagonisti. Nel crepuscolo inquieto che suggella la giornata, dopo lo scontro fra i due amici, aleggia nell'aria una plumbea condanna; Gaal sembra alludere alla inerzia triste di una situazione che, ad oltre vent'anni dalla « nuova realtà », non ha ancora trovato i promessi rinnovamenti.

Gravitacja Ili Fantasticna Mladost Cinovnika Borisa Horvata di Branko Ivanda.

Futile, al confronto, l'jugoslavo *Gravitacja Ili Fantasticna Mladost Cinovnika Borisa Horvata* (lett. « Gravitazione o la giovinezza fantastica dell'impiegato Boris Horvat »), del giovane Branko Ivanda, qui alla sua opera prima dopo una nutrita attività critica e di realizzazioni teatrali e televisive. Anche qui l'inerzia (in questa accezione va inteso il termine « gravitazione ») è al centro di un presente senza aperture di chi ha perso, o non ha mai avuto, le speranze di un avvenire fervido. Il protagonista è Boris, un giovanotto di media condizione che, dopo un periodo di vitellonismo e di neghittosità, aderisce ai desideri dei genitori che lo vogliono « sistemato » e si impiega in una banca. Sposerà una ragazza, attenderà il ventisette del mese, darà una mano di calce alle pareti dell'appartamentino, uscirà a passeggio con il cane e il figlio, la domenica, ad ascoltare la banda che suona sotto il chiostro. Così come ha fatto suo padre, e prima di lui suo nonno.

Il regista ha avuto evidentemente l'intenzione di tracciare un quadro amaro di un'esistenza tipica del nostro tempo, tesa ad una impossibile risposta alla domanda: « Qual'è lo scopo della mia vita? ». Il passato non è di alcun aiuto, e l'avvenire non presenta alcuna luce; tutto si ripete, tutto gravita attorno a melanconici, banali perni affondati nel grigiore quotidiano. Ma il giovane conduce il suo discorso attraverso i labirinti del già visto e svariando continuamente di tono, passando dalla vena pazzerella con compiacenze grafico-fotografiche (alla « giovane cinema inglese ») all'osservazione crepuscolare (alla Olmi), contaminando l'acidulo umorismo sul conformismo giovanile con compiacenze evasive e dannose.

Der Sanfte Lauf di Haro Senft.

Elementi imparentati a quelli del film jugoslavo sono presenti in *Der Sanfte Lauf* (lett. « La corsa facile ») di Haro Senft, altro debuttante (ma già attivo dal 1954 nel campo del cortometraggio). Scritta dallo stesso regista insieme ad Hans Noever, la pellicola racconta la storia di un giovanotto di buona preparazione tecnica, Bernhard, il quale compromette la carriera per una ribellione impulsiva di carattere idealistico che gli frutta un periodo di prigione (ha percosso un tizio che ingiuriava gli stranieri e le minoranze), ma che viene poi reintegrato al posto che gli compete, con buone possibilità di avanzamento. Le sue illusioni di potersi far finalmente valere per i suoi meriti cadono quando viene a sapere che la sua nuova carriera è dovuta esclusivamente alla protezione di un grosso industriale, padre della ragazza che è innamorata di lui. I suoi dubbi e i suoi

sbandamenti, non aiutati né dall'amicizia di un tipo di intellettuale chiacchierone né dal pellegrinaggio ai luoghi natali, continueranno a segnare emblematicamente il destino suo e, sembra di capire, degli altri rappresentanti tedeschi delle nuove generazioni, impossibilitati a smuovere il muro delle prevenzioni e le incrostazioni della classe dirigente, attaccata ai vecchi schemi e ai vecchi privilegi.

La corsa facile conclude con dei puntini di sospensione un racconto fatto di annotazioni, di sequenze staccate, di parentesi comportamentali che si succedono con un montaggio rapido, anzi brutale, che volutamente non crea una continuità, benzì una successione « casuale » di fatti sottratti ad ogni meditazione. Non basta dire che si tratta di un'« opera aperta » per salvare un film pieno di ambizione ma stilisticamente assai debole.

Les gauloises blues di Michel Cournot.

Incerto ed ineguale, anche se non privo di situazioni intelligenti e di una sua giovanile aggressività, il francese *Les gauloises bleues* (lett. « Le ' gauloises bleues ' ») realizzato da un altro debuttante, l'ultimo della serie, il critico barricadiero (« Nouvel Observateur ») Michel Cournot. Il film compone gradualmente la storia di un giovanotto, Ivan, ladruncolo rispettoso in cerca di sistemazione. È un tipo che vive ai margini della società e vorrebbe entrarci, ben felice di accettarne le regole insieme ai vantaggi, ma destinato a rimanere privo della sua fetta di torta. Ivan non trova né un lavoro né una prigione che l'ospiti per il duro inverno; trova una moglie ma non ha modo di nutrirla e di proteggerla; ha un figlio che, appena nato, rimane vittima degli stenti cui si è sottoposta la madre e dei sistemi dell'organizzazione social-sanitaria. Il finale è allusivo: Ivan si ritrova bambino, solo, in una foresta, in uno dei rari momenti di felicità della sua infanzia dolorosa.

Les gauloises bleuses, stando alle intenzioni espresse dall'autore a Cannes, dove il film doveva essere presentato, vuole essere un « grido anarchico ». A noi sembra piuttosto che sia un esempio tipico di tanto cinema contemporaneo, specialmente di quello francese venuto fuori dal periodo tenero e maledetto della « nouvelle vague »: un tipo di cinema che traccia fendenti a destra e a manca, che fa spavalda professione di incredulità, che vuol rovesciare valori e idee, e che alla prova dei fatti, sotto la superficie, si rivela attaccato alle gonne materne del sentimento, quando non arriva addirittura al melodramma.

Koshikei di Nagisa Oshima.

Per concludere con i film in concorso resta da dire del giapponese *Koshikei* (lett. « L'impiccagione ») di Nagisa Oshima, un regista di trentasei anni che ha al suo attivo dodici o tredici lungometraggi, senza contare i documentari e i lavori per la televisione. *L'impiccagione* è un film singolare, che dibatte le relazioni intercorrenti fra un delitto mortale e la pena capitale che lo stato commina al colpevole come atto di giustizia, per ristabilire l'equilibrio lacerato dall'assassino. Ma è davvero un ristabilire l'equilibrio, dare la morte a chi ha ucciso? La partenza è facile, di tipo didascalico, alla Cayatte, ma presto la matassa si imbroglia. Dipana, a ritroso, la storia del condannato, un certo R., un coreano che nella sua lingua si chiama K. (il riferimento kafkiano non è un caso), il quale fa

parte di una minoranza etnica mal vista e di una famiglia disgraziata. Esasperato dalla distanza che separa le sue aspirazioni di intellettuale-sognatore (legge Dostoevskij) dalla sordita realtà, viola e uccide due ragazze. Reo confesso, viene impiccato, ma il suo corpo rifiuta di morire. Il fatto è che R. non comprende il significato di ciò che ha commesso né accetta il disposto della legge, per cui, secondo il diritto giapponese, per poter essere giustiziato di nuovo R. deve diventare cosciente di quanto ha commesso e di ciò che la giustizia fa per riparare. Da qui inizia una specie di rappresentazione grottesca a cura degli stessi funzionari di polizia, del procuratore di stato, del medico legale e del sacerdote incaricato dell'assistenza spirituale, i quali riescono a poco a poco a far specchiare il condannato nelle sue azioni, provvedendo così, finalmente, a giustiziarlo definitivamente.

Ma appeso al cappio, stavolta, non c'è nessuno. Il finale, dichiaratamente simbolico, sottolinea la volontà dell'autore di raccontarci una parabola. R. rappresenta il granello di sabbia negli ingranaggi del sistema, colui che rompe con violenza l'ordine costituito, e gli altri sono i diversi rappresentanti di quest'ordine, lo Stato, la Religione, la Scienza ufficiale. Non soltanto queste forze sopprimono la causa del dissenso, ma vogliono prima soddisfare le coscienze col sottolineare la legittimità e la nobile necessità del loro operato. Anche se durante la ricostruzione dei delitti vengono alla luce le pietose radici del male, e anche se, quando i funzionari si lasciano andare, apprendiamo che tutti questi hanno delle colpe da rimproverarsi, anche dell'ordine di quelle addebitate all'imputato. La causa (il delitto) e l'effetto (la pena di morte) si equivalgono.

Il regista ricorre nella sua esposizione a diverse chiavi espressive, al grottesco, al dibattito di principi, alla denuncia sociale di tipo realistico, giocando anche con un vago pirandellismo e con una compiacenza forse eccessiva per il lato ridicolo della questione (la ricostruzione del delitto da parte della polizia), ma è proprio qui, in questa polivalenza di motivi che debordano in tutte le direzioni, il fascino di questa pellicola « impura » ma vivida e intelligente.

Ci sarebbe da dire a questo punto dei cortometraggi e dei film fuori-concorso. Ma poiché i primi non permettono un discorso compiuto (9 cortometraggi dalle origini più varie non costituiscono un panorama) e i secondi non hanno presentato caratteri particolarmente incisivi, preferiamo parlare abbastanza diffusamente delle due importanti retrospettive.

* * *

Il doppio programma informativo-retrospettivo che ha infoltito le proiezioni collaterali è risultato tale soltanto perché, tenuta « di riserva » la possibilità di una antologia di Kon Ichikawa, questa è venuta inaspettatamente ad aggiungersi alla già definita retrospettiva dei Vasil'ev per una mossa dell'ultimo momento dell'organismo giapponese interessato all'iniziativa. Comunque sia, i due programmi hanno avuto un esito eccellente

sia sul piano « filologico » (conoscenza di testi rari) che su quello più vasto di proposte spettacolari in senso lato.

Brat'ia Vasil'evy

La retrospettiva dedicata a Sergej e Georgij Vasil'ev, curata con amore da Achille Frezzato, si è articolata in quattro titoli: il film biografico *Brat'ia Vasil'evy* («I fratelli Vasil'ev») composto nel 1964 da Dar'ia Špirkan, *Čapaev* (1934), *Volocievskie Dni* (« I giorni di Volociaevsk », 1937), e *Gheroi Šipki* (« Gli eroi di Scipka », 1954). L'intenzione era quella di presentare tutte le opere realizzate dai Vasil'ev dopo *Čapaev*, ed il Comitato Cinematografico Sovietico aveva assicurato al festival la presenza di tutti i film richiesti ad eccezione di *La difesa di Zarizin* (1942), senza fornire per questa riserva alcuna motivazione (ma il motivo sembra di doverlo rinvenire nella presenza di Stalin che, nella seconda parte del film, appare come il deus-ex-machina della difesa della città assediata, nel 1918, dagli « interventisti ». Per questo, d'altronde, Zarizin fu poi chiamata Stalingrado). Poi, al momento di spedire le pellicole, *Il fronte* (1943) è stato trattenuto per il « cattivo stato della pellicola » — ma la motivazione, per un film che accoglie elementi di critica sull'operato dell'Armata Rossa durante la controffensiva del 1942, può apparire di comodo — ed infine, quando già la pellicola era a Bergamo, *Nei giorni d'ottobre* (1958) è stato « ritirato per ragioni culturali ».

Così ridotta, la retrospettiva ha perso molto della sua efficacia ma è servita ugualmente a far conoscere i motivi tipici del mondo espressivo degli autori di *Čapaev*, i quali confermano anche negli altri titoli — con risultati non così felici — la loro predilizione per i temi epico-eroici, per l'esaltazione delle virtù elementari, per il puntiglio della ricostruzione storica, per la schematizzazione del racconto (il giovane rozzo combattente pieno di fede che si innamora della ragazza a sua volta desiderosa di combattere, più che di fare all'amore, è un motivo ripetuto in tutti i film visti), per la spettacolarità degli scontri armati, che talvolta diventa pompierismo e retorica.

Realismo socialista, certo, ma anche fiducia autentica nei valori dell'uomo semplice ed efficacia di una narrazione a blocchi (più che all'affresco, i loro film si avvicinano al bassorilievo, al monumento: il « corpus » delle loro fatiche costituisce una specie di « colonna Traiana » del cinema russo). È proprio quando abbracciano questa concezione di un cinema popolare, dopo le esperienze come montatori (culminate nell'edizione di un film di montaggio, *Impresa sui ghiacci)* e i primi due film diretti in comune su temi di ricerca, che i Vasil'ev trovano la loro strada. « La vera arte — hanno lasciato detto — è sempre compresa dal popolo. In ciò risiede la sua forza e la sua giustificazione. « Naturalmente questa "arte" è davvero tale quando, come nel *Čapaev*, le idee limpide si sposano con una ispirazione prepotente; *I giorni di Volociaevsk* infatti, pur basandosi sugli stessi principi e ripetendo molte situazioni del film-guida (la lotta partigiana dei contadini russi guidati da un uomo del popolo contro i giapponesi sbarcati a Vladivostok nel 1918 in appoggio ai « bianchi »), resta nettissimamente inferiore al modello.

Questo soprattutto perché gli episodi in cui è divisa la narrazione

non sono legati fra loro da una « continuità » sicura e necessaria, e si sfilacciano in un ritmo eccessivamente allentato; difetti che ritroviamo anche in *Gli eroi di Scipka,* dove questa sfilacciatura diventa prolissità bella e buona (e dove, addirittura, si ritrovano pari pari episodi già presenti nel *Volociaevsk).*

Diremo dunque che è la struttura a mancare a queste pellicole, intesa soprattutto come compattezza di idee; mentre è intatto il valore di elementi singoli del racconto come la forza icastica di alcuni particolari, l'evoluzione di climi storici e l'eccellenza delle prestazioni degli attori (superbo in particolare Lev Sverdlin, una creatura di Mejerhold, nel ruolo del colonnello giapponese Usijima del *Volociaevsk).*

È interessante notare che — come del resto dimostra anche il film biografico della Spirkan, molto ricco di documenti e di citazioni dai loro film — i « fratelli » Vasil'ev (fratelli per comunità di sentimenti, come noto, non di parentela) operavano in perfetta intesa, e che nelle loro opere non si possono individuare gli apporti dell'uno piuttosto che dell'altro; infatti non si distinguono elementi differenziati confrontando i film girati congiuntamente dai due registi con quello girato dal solo Sergej, *Gli eroi di Scipka,* del 1954 (Georgij era morto nel 1946). Semmai questo film punta più decisamente al « gran spettacolo », diventando un « kolossal » dalle vastissime prospettive del quale probabilmente dovranno tener conto sia il King Vidor che il Bondarciuk delle due versioni di *Guerra e pace* (anche Sergej Vasil'ev pensava ad un film tratto dal romanzo di Tolstoj: la morte lo colse appunto, nel 1959, mentre stava lavorando alla sceneggiatura).

Se dalla retrospettiva dei Vasil'ev sono uscite delle conferme a quanto si suppovena già, sulla scorta degli storici, quella di Kon Ichikawa ha offerto indicazioni più sorprendenti. Ichikawa è conosciuto in Europa per *Biruma No Tategoto* (« L'arpa birmana », 1956), per *Nobi* (Fuochi nella pianura, 1959) e per un altro paio di film, proiettati nei festival: *Enjo* (« La fiamma del tormento », 1959 — a Venezia) e *Kagi* (« La chiave », o anche « Strana ossessione », 1960 — a Cannes), oltre che per il film di montaggio *Le olimpiadi di Tokio* (1965).

Biruma No Tategoto di Ichikawa.

Ci si è fatti, attraverso questi titoli, l'immagine di un autore tutto votato all'esercizio severo di un cinema inteso come battaglia morale, come palestra in cui si assiste allo scontro mai concluso fra gli ideali e la spiritualità da una parte e la componente animalesca dell'uomo dall'altra, con il peccato, la corruzione, la malattia — la morte. Teso verso un particolare tipo di trascendenza — termine non inteso in senso confessionale — Ichikawa appariva più che altro un uomo saggio, lucido e pessimista, ma pieno di « pietas » verso i suoi personaggi vittime di tormenti e di inquietudini, incapaci di liberarsi dei loro istinti degradanti e di affrancarsi in uno stadio superiore di mistico umanesimo, visto dal regista come un traguardo necessario. Una posizione avvalorata da uno stile epressivo basato sulla lentezza del ritmo, la solennità del racconto, la nobiltà delle meditazioni che si succedono alle atmosfere allucinanti (*Kagi,* però, ha una narrazione più secca del consueto, più oggettiva).

Ora non è che con i sei titoli inediti componenti la rassegna, la personalità di Ichikawa venga fuori completa (mancano, di questo prolifico regista, troppi altri titoli) ma indubbiamente tale mostra antologica ha offerto motivi validi per modificare il ritratto che ci si è andati costruendo di questo regista. Già si sapeva del suo eclettismo; gli storici americani Anderson e Richie, nel loro meticoloso volume su « Il cinema giapponese » (Feltrinelli, 1961), riferiscono degli inizi di Ichikawa nel campo del disegno animato e del cinema a marionette, e riferiscono come la critica giapponese parlasse di questo realizzatore, per le sue commedie agli inizi degli anni Cinquanta, come del « Frank Capra nipponico ». Ma poi anch'essi si limitano a citare i film noti anche in Occidente; e d'altronde dalle filmografie presenti in fonti anche autorevoli (*Filmlexicon*, Sadoul) mancano molti titoli, come si può rilevare dalla filmografia completa pubblicata dal *Monthly Film Bulletin* dell'ottobre 1966.

Pu-San (lett. « Il signor Pu », 1953) appartiene alla stagione della commedia. Tratto dai noti racconti a fumetti di Taizo Yokohama e sceneggiato — come per buona parte dei film proiettati — dallo stesso regista e da sua moglie, Natto Wada, il film è un seguito di piccole avventure di uno strano personaggio, il signor Pu, un insegnante di matematica timido e pacifista, che perde il posto per essersi lasciato trascinare in una manifestazione studentesca e finisce per essere assunto in una fabbrica di munizioni. Questo tipo, spostandosi col suo intatto candore in diversi luoghi deputati (scuola, polizia, industria, vita familiare ecc.) serve di pretesto ad Ichikawa per satireggiare il Giappone del dopoguerra, dominato dalla confusione e dall'egoismo feroce; i risultati sono qua e là abbastanza piacevoli, non senza alcuni brividi drammatici (i segni della guerra), ma sostanzialmente modesti. Il protagonista del film, Yunosuke Ito, per le sue caratteristiche di spilungone ingenuo somiglia molto al James Stewart dei film, appunto, di Capra.

Più vicino all'Ichikawa che conosciamo, anche se decisamente melodrammatico e faticosamente prolisso, il successivo *Kokoro* (lett. « Il cuore », 1955). Ma tra *Pu-San* e questo film il Nostro ha diretto altre sette pellicole. Tratto da un romanzo di Soseki Natsume, *Kokoro* racconta la storia lacrimevole di un insegnante che, avendo provocato in gioventù, sia pure indirettamente, il suicidio di un compagno di università, si macera per tutta la vita nel rimorso, finché comprende che l'unico modo di ritrovare la pace è quello di raggiungere l'amico nella tomba.

La morte è il traguardo ultimo e necessario non soltanto per il protagonista, che ha rinunciato ad una esistenza attiva per coltivarsi dentro, facendosene dilaniare giorno per giorno, il suo tormento, ma anche per gli altri, per tutti: nei « flashbacks » che narrano la giovinezza dei due amici, anche la morte del suicida è mostrata come sbocco ultimo di una ricerca impossibile dell'assoluto, di un rigore morale che contraddice la pesantezza delle passioni. « Morire per cambiare » — dice un personaggio. Il film è tutto una ragnatela di rimandi e di coincidenze sul tema della morte; l'insegnante mette in atto la sua lunga decisione di uccidersi dopo

aver appreso la notizia della morte dell'imperatore Meiji (i fatti si svolgono nel 1912), che lo colpisce profondamente anche perché l'avvenimento suggella la fine di un'era (l'epoca Meiji, appunto) e perché altri sentono come lui il peso del lutto (un generale di corte compie « harakiri » per devozione al sovrano); l'allievo del protagonista, che invano tenta di ancorare l'insegnante a ragioni di vita, quando è chiamato da quest'ultimo, desideroso di conforto, non può partire perché il padre gli sta morendo. Conoscerà più tardi, dalla lettura di una lettera lasciatagli come viatico dal suicida, le ragioni del gesto.

Shokei No Heya (lett. « Cella di punizione », 1956) viene subito dopo *L'arpa birmana* ed è decisamente mediocre. Vorrebbe essere una testimonianza su una piaga del Giappone del dopogurera, la delinquenza minorile, ma è uno zibaldone confuso, pieno di inutili punte naturalistiche e raccontato con un mestiere sordamente « occidentale ». Si potrebbe semmai, volonterosamente, riconoscere nel protagonista, uno studente che tende a trascendere la realtà che lo circonda per affermarsi a modo suo, e soccombendo allo sforzo, qualità presenti nei personaggi più tipici del regista, ma noi pensiamo che occorre guardarsi dalle suggestioni « globali » esercitate da un autore per giudicarne i singoli prodotti. La realtà obiettiva è che l'Ichikawa di *L'arpa birmana* non ha niente a che vedere con l'Ichikawa di *Cella di punizione,* poiché quel che conta non è il tema, ma lo stile in cui il tema s'incarna. Come del resto non ha niente a che vedere con l'Ichikawa di *Tohoku No Zunmu-Tachi* (lett. « Gli uomini di Tohoku », 1957), stranissimo racconto folcloristico esposto alla brava e con una eccessiva povertà di mezzi, basato su una vecchia leggenda nipponica (protagonisti sono alcuni derelitti, messi al bando dal loro villaggio per una condanna degli dei).

Il motivo ricorrente dell'individuo costretto al margine da una credenza barbara, appartenente ai residui feudali del Giappone, lo si ritrova pienamente sfruttato in *Hakai* (lett. « Il peccato », 1962), film che viene dopo la triade *Enjo - Kagi - Nobi,* e dopo altri cinque film non noti. Esso indaga i turbamenti di un giovane insegnante (professione presente in molti film di Ichikawa) che appartiene ad una casta inferiore, ma nasconde a tutti tale sua appartenenza. Siamo in un'epoca tipica delle storie di questo regista, a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, sul limite fra l'abbandono delle strutture feudali e la faticosa formazione del Giappone moderno. Il padre del protagonista, morendo, ha fatto giurare al giovane di tenere nascosta per sempre la sua origine, ciò che ha permesso a quest'ultimo di inserirsi nella vita civile a pari diritto con gli altri, di studiare all'Università, di laurearsi. Cose che gli sarebbero state vietate ove fosse risultata la sua natura di « outcast ».

Tener fede al giuramento, però, è difficile. Ogni giorno il giovane deve far forza su se stesso per accettrae, come gli altri, il pregiudizio nei riguardi degli appartenenti alla sua stessa classe, ogni giorno deve far tacere gli urti della ragione: egli si sente un uomo come tutti gli altri e sempre più assurda gli sembra la discriminazione, sempre più pesante l'ossequio alle regole feudali e alle sacre volontà paterne. Tale turbamento

sarà esasperato dalla conoscenza di uno scrittore, appartenente come lui alla classe dei « paria », che combatte generosamente a viso aperto per abolire in Giappone la mortificante condizione, e dal fatto che qualcuno ha scoperto le sue origini e ne fa materia di pettegolezzo. Quando lo scrittore viene ucciso perché dà fastidio a certi politici, il giovane si assume finalmente le proprie responsabilità e dà un taglio netto alla situazione: dopo un addio alla scolaresca in cui confessa di essere un « outcast », addio che diventa una vibrante lezione umanitaria (un po' alla Stanley Kramer-Abby Mann, con finalino patetico), egli parte per la capitale con la vedova dello scrittore, deciso a continuare l'opera di quest'ultimo.

Tali motivi sono importanti non per se stessi, ma per i risultati espressivi raggiunti da Ichikawa, che crede nel suo personaggio e lo accompagna con rispetto nel suo itinerario fino alla scelta che lo riscatta. La tendenza al melodramma insidia qua e là il racconto, così come quella alla prolissità, ma nel complesso *Il peccato* è un film degno della fama di questo regista.

L'ultimo film della rassegna, *Yukinojo Henge* (lett. « La vendetta di Yukinojo », 1963), pur conservando uno dei motivi ormai tipici del Nostro (il protagonista è legato ad un giuramento sacro, sentito come un peso intollerabile), stilisticamente rappresenta uno scarto enorme rispetto alle pellicole precedenti. Fino ad ora contenuto in un bianco e nero senza orpelli, in pochi personaggi drammatici, in una « continuity » raccolta e senza concessioni che, anche nelle parti satiriche, sembra l'opposto dello stile « brillante » di un Kurosawa, in *La vendetta di Yukinojo* Ichikawa scatena inaspettatamente una vena spettacolare vivacissima, dalle ampie suggestioni coloristiche, dalle raffinate soluzioni figurative ispirate alla tradizione « kabuki », dagli episodi cavallereschi sonanti di duelli e di inseguimenti, esposti con un evidente gusto della rappresentazione.

La storia, molto curiosa e molto ramificata, riguarda un attore del teatro « kabuki » famoso per la sua perizia nell'interpretare ruoli femminili (la vicenda si svolge nella prima metà del secolo scorso), allevato, oltre che nella sua arte, nella vendetta che si dovrà prendere su colui che gli ammazzò il padre e fece impazzire di dolore la madre. Ossessionato da questo compito, assunto come un dovere, l'attore fa innamorare di sè la figlia del suo nemico, strappandola a quest'ultimo, costretto ad avvelenarsi, e causando la morte della ragazza.

Nel fosco drammone si insinuano vari elementi interessanti. Il primo è il rimorso e il dubbio che corrompe l'animo dell'attore, sempre meno convinto della necessità di una vendetta intesa come impegno etico, anche se portata a termine con ferocia. Un altro è la figura del protagonista, il quale assume la sua professione quasi come una religione e, per meglio calarsi nei suoi personaggi, parla e si comporta come una donna, anche fuori scena, creando un'atmosfera di sottile elegantissima ambiguità (quando ad esempio parla d'amore ad una donna con voce di donna). Altre cose interessanti sono la presenza di personaggi decisamente comici, come quelli di un ladro affermato che si allea al protagonista, di un ladro

di second'ordine geloso della fama del suo più abile collega, e di una ladra-femmina, audace e spregiudicata, la quale si innamora dell'attore e lo assedia con petulanza.

Ma è soprattutto da rilevare la determinazione dell'autore di suonare contemporaneamente su diverse tastiere, mescolando e alternando i più diversi moduli stilistici, dal tragico al grottesco, dall'avventuroso al dichiaratamente teatrale. Non mancano, ad esempio, soluzioni alla *Leggenda di Narayama* di Kinoshita, con inquadrature « realistiche » che grazie ad un trasmutare dei colori e alla sparizione progressiva degli sfondi acquistano la magìa del teatro; non mancano improvvise rotture dinamiche, fatte di pezzi brevissimi e di lampeggiamenti di lame nel buio, di urla, di esplosioni di ferocia; non mancano « rotture» costituite da improvvisi monologhi, incuneati nell'azione, né altri scarti curiosi come l'uso di musica jazz (sic) e romantiche melodie di violini stile anni Trenta intercalate a brani di musica giapponese antica.

In un certo senso, *La vendetta di Yukinojo* è la « summa » dei motivi e delle contraddizioni di Ichikawa, o forse dovremmo dire che è lo specchio del suo eclettismo. Non si può affermare niente di definitivo (dal 1948 ad oggi questo regista ha diretto qualcosa come una cinquantina di lungometraggi): è un Ichikawa « minore », quello che ci è stato fatto vedere a Bergamo, o semplicemente l'« altro » Ichikawa, o addirittura il « vero » Ichikawa? Domande che restano senza risposta, ma è indubbio che la rassegna bergamasca ha aperto un discorso di grande interesse sulla personalità di uno degli autori più singolari, e meno conosciuti, fra i « grandi », del cinema giapponese. Rompere lo schema delle idee approssimative e la crosta delle catalogazioni affrettate è già un raggiungimento importante.

Relazione della giuria per la selezione dei film da ammettere al concorso e per l'assegnazione dei premi dell'XI Gran Premio Bergamo internazionale del film d'autore - 1968

La giuria per la selezione dei film da ammettere al concorso e per l'assegnazione dei premi, nominata a termini del regolamento dell'XI Gran Premio Bergamo e composta da Morando Morandini, presidente, Nino Zucchelli, segretario, Felix Bucher (Svizzera), Petar Volk (Jugoslavia) e Nadia Werba (Francia) si è riunta a Bergamo il giorno 16 agosto 1968 alle ore 17 e ha dato inizio ai suoi lavori che, continuati in quotidiane sedute diurne e serali sino al 23 agosto, si sono conclusi con la discussione per l'assegnazione premi e la stesura della relazione.

Sui 34 film d'autore di lungometraggio inscritti, la giuria ne ha preso in esame 20 della produzione di 13 nazioni. Sugli 82 documentari e cortometraggi d'arte, la giuria ne ha presi in visione 69 della produzione di 20 nazioni.

Alla fine del suo lavoro, la giuria ha deciso di ammettere al concorso n. 8 film di lungometraggio e n. 9 film di medio e cortometraggio.

Tra i 20 lungometraggi esaminati la giuria ha posto fuori concorso « *L'une et l'autre* » di René Allio (Francia) perché è risultato non inedito.

Sono stati messi fuori concorso, tra i medio e cortometraggi, *Predpoved: nula* (Prognosi: zero) e « *34 Dni Absolutneho Kludu* » (34 giorni di calma assoluta) di Elo Havetta (Cecoslovacchia) perché prodotti anteriormente alla data stabilita dal Regolamento.

Per la Sezione del Cortometraggio d'arte, la giuria ha deciso di non assegnare il Gran Premio di L. 1.000.000.

Per la Sezione del Film d'Autore di lungometraggio la Giuria ha ammesso in concorso i seguenti film:

O slavnosti a hostech (Gli invitati e la festa) di Jan Nemec - Prod. Filmove Studio Barrandov - Cecoslovacchia.

Les gauloises bleues di Michel Cournot - Prod. Les Films 13, Les Films Ariane, Les Artistes Associés - Francia.

The Edge (Il margine) di Robert Kramer - Prod. Van Alpha 60 - Robert Kramer - USA.

Koshikei (L'impiccagione) di Nagisca Oshima - Prod. Sozosha - Giappone.

Wszystko na sprzedaz (Tutto è da vendere) di Andrzej Wajda - Prod. Kamera - Polonia.

Kerestelo (Battesimo) di Istvan Gaal - Prod. Studio Mafilm - no. IV - Ungheria.

Gravitacija ili fantasticna mladost cinovnika Borsia Horvata (Gravitazione o la giovinezza fantastica dell'impiegato Boris Horvat) di Branko Ivanda - Prod. Jadran-Film - Jugoslavia.

Der sanfte lauf (La corsa facile) di Haro Senft - Prod. Haro Senft - Germania Occidentale.

In questa scelta la Giuria ha cercato di attenersi a un criterio di rigorosa interpretazione del Regolamento (Art. 2) per quel che riguarda il livello qualitativo delle opere da ammettere al concorso e reputa che questo stesso rigore di selezione sia già da solo un riconoscimento per i meriti dei film scelti. *Pur essendosi soffermata con particolare attenzione su alcuni di essi, dopo ampia discussione, la giuria ha deciso all'unanimità di non assegnare il Gran Premio Bergamo, né gli altri premi previsti dal Regolamento.*

IL SEGRETARIO
Nino Zucchelli

IL PRESIDENTE
Morando Morandini

Bergamo, li 23 agosto 1968

I FILM DI BERGAMO

A) **Film d'autore (lungometraggi) in concorso**

O SLAVNOSTI A HOSTECH (lett. « La festa e gli invitati) — **r.**: Jan Nemec - **s.** e **sc.**: Ester Krumbachova e J. Nemec - **f.**: Jaromir Sofr - **m.**: Karel Marec - **int.**: Ivan Vyskocil (l'ospite), Jan Klusak (Rudolf), Jiri Nemec (Jose), Zdena Skvorecka (Eva), Pavel Bosek (Frantisek), Helena Pejskova (Marta), Evald Schorm (il marito) - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 - **p.**: Filmove Studio Barrandov.

LES GAULOISES BLEUES (lett. « Le 'gauloises bleues' ») - **r.**: Michel Cournot - **s.** e **sc.**: Michel Cournot - **f.**: Alain Levent - **m.**: Monteverdi, Penderecki e anonimi - **int.**: Jean-Pierre Kalfon (Ivan adulto), Georges Demestre (Ivan bambino), Nella Bielski (la moglie), Annie Girardot (la madre), Bruno Cremer (il padre adottivo) - **o.**: Francia, 1967 - **p.**: Les Films 13, Les Films Arianes, Les Artistes Associés.

THE EDGE (lett. « Il margine ») - **r.**: Robert Kramer - **s.** e **sc.**: Robert Kramer - **f.**: Robert Machover - **int.**: Jack Rader (Dan), Tom Griffin (Tom), Howard Loeb Barbeuf (Bill), Jeff Weiss (Max), Ann Waldman March (Didi), Catherine Merrill (Sally) - **o.**: USA, 1968 - **p.**: Alpha 60 - Robert Kramer.

KOSHIKEI (lett. « L'impiccagione ») — **r.**: Nagisa Oshima - **s.** e **sc.**: N. Oshima, Tsumotu Tamura, Mamoru Sasaki, Michinori Fukao - **f.**: Yasuhiro Yoshioka - **m.**: Hikaru Hayashi - **int.**: Yun-Do Jun (« R », il condannato), Kei Sato (il comandante), Fumio Watanabe (l'ufficiale), Toshiro Ishido (il cappellano), Masao Adachi (il capo delle guardie), Akiko Koyama (la ragazza) - **o.**: Giappone, 1968 - **p.**: Sozosha.

WSZYSTKO NA SPRZEDAZ (lett. « Tutto è da vendere ») — **r.**: Andrzej Wajda - **s.** e **sc.**: Andrzej Wajda - **f.**: Witold Sobocinski - **m.**: Andrzej Korzynski - **int.**: Andrzej Lapiki (Andrzej, il regista), Daniel Olbrychski (Daniel, l'attore), Beata Tszkiewicz (Beata, l'amica), Elzbieta Czyzewska (Elisabetta, la moglie) - **o.**: Polonia, 1968 - **p.**: Kamera.

KERESZTELO (lett. « Battesimo ») — **r.**: Istvan Gaal - **s.** e **sc.**: Istvan Gaal - **f.**: Miklos Herczenik - **m.**: Andras Szöllosy - **int.**: Zoltan Latinovits (Menyhert), Janos Koltai (Andras), Maria Majczen (Jolan), Eva Ruttkay (Dora), Zsuzsa Balogh (Ida), Jozsef Bihari (il vecchio maestro) - **o.**: Ungheria, 1968 - **p.**: Mafilmno IV.

GRAVITACIJA ILI FANTASTICNA MLADOST CINOVNIKA BORISA HORVATA (lett. « Gravitazione o la giovinezza fantastica dell'impiegato Boris Horvat ») — **r.**: Branko Ivanda - **s.** e **sc.**: Branko Ivanda e Alojz Majestic - **f.**: Ivica Rajkovic - **m.**: Miljenko Prohaska - **int.**: Rade Serbedzija (Boris), Zaim Muzaferija, Snjezana Niksic, Jagoda Kaloper, Jelica Lovric - **o.**: Jugoslavia, 1968 - **p.**: Jadran Film.

DER SANFTE LAUF (lett. « La corsa facile ») — **r.**: Haro Senft - **s.** e **sc.**: Haro Senft e Hans Noever - **f.**: Jan Curik - **m.**: Erich Ferstl - **int.**: Bruno Ganz (Bernhard), Verena Buss (Johanna), Volfgang Büttner (Richard), Lia Eibenschütz (Gertrud), Hans Putz (Wolf) - **o.**: Germania Occidentale, 1967 - **p.**: Haro Senft.

B) **Corto e medio-metraggi in concorso:**

KRAHAM SUTHERLAND - LO SPECCHIO E IL MIRAGGIO — **r.**: Paolo Ruggerini (Italia).

CARMEN NEJEN PODLE BIZETA (lett. « Carmen non del tutto secondo Bizet ») — **r.**: Evald Schorm (Cecoslovacchia).

9 MAI-9 JUIN, PARIS 1968 (lett. « 9 maggio - 9 giugno, Parigi 1968 ») — **r.**: Jean-Pierre Prevost (Francia).

OPERA CORDIS — **r.**: Dusan Vukotic (Jugoslavia).

NA PLANIE (lett. « Sul set ») — **r.**: Jerzy Ziarnik (Polonia).

GALILEO GALILEI SEMPER — **r.**: Riccardo Tortora (Italia).

DON JUAN '68 (lett. « Don Giovanni '68 ») — **r.**: Jaromil Jires (Cecoslovacchia).

JAKOB IL REALE E SOSIA IL VERO — **r.**: Paola Rispoli (Italia).

NASCITA DI UN CULTO — **r.**: Luigi Di Gianni (Italia).

C) **Film fuori concorso:**

ENTR'ACTE (lett. « Intermezzo ») — **r.**: René Clair. Nuova versione sonorizzata a cura di René Clair, con la musica originale di Erik Satie, dell'edizione dei 1924. Cortometraggio.

34 DNI ASOLUTNEHO KLUDU (lett. « 34 giorni di calma assoluta ») — **r.**: Elo Havetta (Cecoslovacchia). Cortometraggio.

PREDPOVED: NULA (lett. « Prognosi: zero ») — **r.**: Elo Havetta (Cecoslovacchia). Mediometraggio.

SVIATOSLAV RICHTER — **r.**: Gunars Piesis (URSS). Mediometraggio.

L'UNE ET L'AUTRE (lett. « L'una e l'altra ») — **r.**: René Allio - **s.** e **sc.**: René Allio - **f.**: Jean Badal - **m.**: Serge Gainsbourg - **int.**: Malka Ribovska (Anne), Philippe Noiret (André), Marc Cassot (Julien), Christian Allers (Remoulin), Françoise Prevost (Simone), Claude Dauphin (Serebriakov) - **o.**: Francia, 1968. Lungometraggio.

LE CRIME DE DAVID LEVINSTEIN (lett. « Il delitto di David Levenstein) — **r.**: André Charpak - **s.** e **sc.**: André Charpak - **int.**: André Charpak, Marc Cassot, Bérangère Dautun, Hans Meyer, Claude Vernier - **o.**: Francia, 1968. Lungometraggio.

D) **Retrospettiva dei « fratelli » Vasil'ev:**

BRAT'IA VASIL'EVY (lett. « I fratelli » Vasil'ev) — **r.**: Dar'ia Špirkan - **f.**: Nikolaj Renkov e Viktor Maslennikov - **m.**: Gavril Popov - **p.**: Mosfilm, 1964. Film biografico su Sergej e Georgji Vasil'ev

CAPAEV — **s.** e **sc.**: S. e G. Vasil'ev, dal romanzo-cronaca di D. Furmanov - **f.**: Aleksnadr Sigaev e A. Ksenofontov - **m.**: Gavril Popov - **int.**: Boris Babockin, G. Blinov, Leonid Kmit, Varvara Mjasnikova, Illarion Pevtzov, Stepan Sckurat - **p.**: Lenfilm, 1934.

VOLOCIEVSKIE DNI (lett. « I giorni di Volociavsk ») — **s.** e **sc.**: S. e G. Vasil'ev - **f.**: Aleksandr Sigaev e Apollinari Dudko - **m.**: Dmitri Šostakovic - **int.**: Nikolaj Dorokhin, Varvara Mjasnikova, Lev Sverdlin, B. Blinov, Boris Cirkov - **p.**: Lenfilm, 1937.

GEROI SIPKI (lett. « Gli eroi di Scipka ») — **r.** del solo Sergej Vasil'ev - **s.**: Sergej Vasil'ev - **sc.**: Arcadij Perventzev - **f.**: M. Kirillov, A. Zav'ialov, I. Razumov, I. Šekerdzijskij - **m.**: N. Kriukov e F. Kutev - **int.**: S. Papov, E. Samoilov, A. Kureev, C. Gromov, V. Ciobur, A. Smirnov, I. Pereverzev, K. Corokin - **p.**: Lenfilm-Bolgarfilm, 1954.

E) **Mostra antologica di Kon Ichikawa:**

PU-SAN (lett. « Il signor Pp ») — **s.** dalle « strips » di Taizo Yokohama - **sc.:** Kon Ichikawa, Natto Wada, Jumei Eirai - **f.:** Asaichi Nakai - **int.:** Yunosuke Ito, Fukubi Koshiji, Kaoru Yachigusa, Ko Kimura - 1953.

KOKORO (lett. « Il cuore ») — **s.:** da un romanzo di Soseki Natsume - **sc.:** Katsuto Inomata e Keiji Hasabe - **f.:** Takeo Ito - **int.:** Masayuki Mori, Michiyo Aratama, Tatsuya Mihashi - 1955.

SHOKEI NO HEYA (lett. « Cella di punizione ») — **sc.:** Natto Wada e Keiji Hasebe - **f.:** Yoshihisa Nakagawa - **int.:** Hiroshi Kawaguchi, Ayako Wakao, Masayoshi Umewaka, Yosuke Irie - 1956.

TOHOKU NO ZUNMU-TACHI (lett. « Gli uomini di Tohoku » — **sc.:** Shitei Kuri - **f.:** Kazuo Yamada - **int.:** Hiroshi Akutagawa, Chieko Naniwa, Eiko Miyoshi - 1957.

HAKAI (lett. « Il peccato ») — **sc.:** Natto Wada - **f.:** Kazuo Miyagawa - **int.:** Raizo Ichikawa, Shiho Fujimura - 1962.

YUKINOJO HENGE (lett. « La vendetta di Yukinojo ») — **sc.:** Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa, Natto Wada - **f.:** Setsuo Kobayashi - **int.:** Kazuo Hasegawa, Fujiko Yamamoto - 1963.

(*a cura di* E. C.)

A Trieste ripartono le astronavi

di TINO RANIERI

« E' morta la fantascienza, viva il festival » diceva una battuta colta a volo fra il pubblico dei film di fantascienza a Trieste, nel luglio scorso. L'anonimo « contestatore » (l'unico d'altronde incontrato in quella sede) intendeva probabilmente significare che nonostante l'esaurimento del genere la manifestazione triestina trova sempre il modo di non morire cooptando al cinema di fantascienza anche ciò che fantascientifico non è, procedendo per annessioni arbitrarie; a colpi di *anschluss*, come diceva già anni addietro Cyril Kornbluth parlando di fantascientisti improvvisati.

Sarà equo rettificare entrambe le affermazioni della battuta. Il film di fantascienza non è finito e il festival non ha sconfinato oltre il lecito, rimprovero che non abbiamo esitato a rivolgergli in edizioni passate. Si è capovolto se mai il rapporto abituale fra novità e retrospettiva. Di solito erano i « classici » a rivendicare i diritti della fantascienza violati dai film in concorso: nell'edizione '68 invece le riprese appartenevano quasi sempre al capitolo dell'*horror* ed erano i freschi arrivi a esibire le carte in regola: fantascienza promettevano e fantascienza hanno dato. A differenti livelli ma senza smentirsi. Ciò proverebbe perlomeno l'esistenza del settore, ad oggi tutt'altro che estinto. Se ne sappiamo poco, se è difficile concentrarlo in una rassegna, se il termine fantascienza tarda a farsi adulto, se il contributo televisivo anziché sviluppare la materia la risospinge spesso a una seconda non necessaria infanzia, registriamo le circostanze e cerchiamo i rimedi. Parliamo pure di crisi, stabilendo però che di crisi di crescita si tratta, non di senescenza. Constatiamo che in America e Gran Bretagna la fantascienza cinematografica riprende. La ripresa dipende dal buon esito commerciale di *Il pianeta delle scimmie, Batman, Privilege, L'astronave degli esseri perduti* ecc. (tutti usciti in Italia, nessuno toccando il festival di Trieste: i produttori di fantascienza sono singolari personaggi, affetti da snobismo e timorosissimi di venir snobbati). E non parliamo di prodotti estivi. *Charly* di Ralph Nelson ha interessato il festival di Berlino. *Wild in the Streets,* dal soggetto analogo a *Privilege,* era nella selezione statunitense a Venezia. Sono in lavorazione a Hollywood *The Illustrated Man* con Rod Steiger (la fine del mondo nell'anno 4000), *Brave New World* da Aldous Huxley,

Marooned di John Sturges sui piloti abbandonati nello spazio, il *Rip Van Winkle* di Washington Irving, *The Journey of the Oceanauts* (1980: un viaggio a piedi in fondo all'Atlantico), *The Last Spaceship from Earth* da romanzo di John Boyd, i fantapolitici *The Man* sul primo presidente negro degli Stati Uniti, *The President's Plane Is Missing* dal libro di Robert Serling, *Achille's Force* di Sidney Pollack. A Londra stanno nascendo *The Bed Sitting Room* di Richard Lester, sulla terza guerra mondiale, *The Doppelganger* di Robert Parrish sulle esplorazioni spaziali nel 1990. Amici di Trieste, abbiamo appuntato anche per voi i titoli di cui sopra.

Sia chiaro che non ci interessa fare gli ottimisti per forza, specie in questo campo. La fantascienza è cinema sgusciante. Tuttavia, poiché lo spettatore attento può rilevarvi dei cicli successivi, notiamo che la costante del 1967 risulta mutata e superata. Essa si riassumeva nello sgomento di fronte al futuro spaziale. Quest'anno, è tutto un salpare di astronavi. Ne partono in *Battle Beyond the Stars,* in *Beach Head,* nei film televisivi tedeschi. Muovono verso la costellazione del Grande Anello i piloti sovietici di *Tumannoct' Andromedy.* E' rifiorita l'audacia o quanto meno la curiosità.

Ad onta del rilancio occidentale, è della fantascienza dell'est che conviene trattare in primo luogo. Nei paesi socialisti il pretesto fantascientifico non soffre di complessi, sfoggia una certa saldezza che non esclude d'altronde la parodia *(Eto svat' Robert)* e la critica spietata: *Jà, spravedlnost* di Brynych è stato l'unico campione fantapolitico del festival e fra tutti il miglior film. Non mancano i semplicismi in questi saggi, né le piccole furbizie. E' però sempre presente una qualità apprezzabile, la scioltezza di chi non sta facendo un film eccentrico o in alcun modo marginale o destinato a una specifica quota di pubblico, ma gira un film di fantascienza come si gira ogni altro film: in qualche caso con la consapevolezza di offrire un documentario sul futuro. Già lo notava lo scrittore-scienziato Ivan Efremov, l'autore del romanzo su *Andromeda:*

« ...Durante la stesura, m'ero visto costretto a cambiare la localizzazione temporale della vicenda, avvicinandola alla nostra epoca. M'era parso sulle prime che le gigantesche trasformazioni del pianeta e della vita su di esso descritte nel mio romanzo non avrebbero potuto aver luogo prima di tremila anni... ma non avevo tenuto conto dell'accelerazione del progresso... nel rielaborare il romanzo accorciai dunque i termini di tempo, e li fissai in soli mille anni. Ma ora il lancio dei satelliti artificiali mi suggerisce l'ipotesi che gli avvenimenti descritti possano compiersi anche prima ».

In altre parole è il futuro che corre incontro all'autore di fantascienza e non viceversa. Il che non rende affatto meno appassionati le prospettive e fissa meglio i programmi. Noi troviamo che la prefazione ad *Andromeda* che abbiamo appena citata — parzialmente — stabilisca bene, oltre ai termini del lavoro fantascientifico, il « tono » di questo lavoro.

Tumannocť Andromedy di Evgheni Sherstobytov.

Sullo schermo *Tumannocť Andromedy* non possiede l'autorevolezza del libro, sia perché il film giunto in Italia è solo la prima parte d'un *serial* (con il sottotitolo *Plènniki od zeleznaja zvezdà* [I prigionieri della stella di ferro] arriva a circa un terzo del romanzo) e quindi lascia una impressione di incompletezza, sia perché trascura il lato politico — non diciamo ideologico — della vicenda, sia perché ne enfatizza quello sentimentale. Forse il regista e i suoi collaboratori insistono sulla fedeltà « letterale » alla parte astronautica per mascherare le omissioni dell'altra, ambientata sulla terra, dove l'enunciazione di una compiuta civiltà comunista mondiale è solo un'etichetta preliminare, espressa figurativamente con composizioni di olimpica serenità, mentre manca del tutto il rimando al « cuore antico » di questo risultato, che in Efremov era invece poeticamente detto e costituiva anzi la chiave di volta per la comprensione dei rapporti fra i vari personaggi. Ma bisogna lodare la fantastica messinscena del volo spaziale, l'assalto delle meduse, la danza di Epsilon Tukano ecc.; non c'è dubbio che al riguardo *Tumannocť Andromedy* sia il solo grande spettacolo di fantascienza presentato durante il festival.

Eto svat' Robert di I. Olscvanger.

L'altro film sovietico, *Eto svat' Robert*, capovolge uno dei canoni della robotistica cinematografica, ossia l'uomo-macchina che si ribella al suo costruttore e lo sopravvanza in potenza. Qui l'ingegnere e la creatura da lui allestita per l'esplorazione planetaria sono fisicamente uguali, anzi irriconoscibili l'uno dall'altro, il che origina una sequela di buffi equivoci; ma Robert il Robot, prestante, simpatico, tecnicamente infallibile, non riuscirà mai a risolvere sui propri circuiti interni i problemi della coscienza, dell'amore, dell'*humour*: un bagaglio, sottindende il film, cui l'uomo non dovrà rinunziare allorché muoverà al di là delle stelle. Oleg Strizhenov nella doppia parte dell'ingegnere e del robot sbozza un ritratto di fresca efficienza, che si annebbia di perplessità dinanzi agli enigmi millenari non programmati dai *computers*, quali la natura, la mutevolezza dell'uomo, la fragranza della donna. Non un grande film sicuramente, ma una conciliante e velata allegria.

Jà, spravedlnost di Zbynek Brynych.

« Noi cecoslovacchi » ha detto Zbynek Brynych a Trieste « non abbiamo progetti di conquiste spaziali. Perciò la nostra fantascienza guarda all'uomo più che al cosmo. Ma anche questa visione non deve avere limiti, come non vi sono limiti alla fantasia ». Nella dichiarazione (fatta meno di due settimane prima dell'entrata dei carri armati sovietici in terra cecoslovacca) s'intende la solidarietà del regista verso il nuovo corso cinematografico di Praga e Bratislava, e la rivendicazione del paradosso politico come strumento di discussione (Schorm, Schmidt, Forman ecc.). La supposizione che apre *Jà, spravedlnost* non è inedita, perché la hanno agitata in diversi accenti la narrativa, il giornalismo, il teatro dal '45 a oggi. Nel bunker di Berlino Hitler non è morto. Qualcuno ha agevolato la sua fuga all'ultimo istante. Cosa è avvenuto dopo?

Il film di Brynych diverge subito dalle altre ipotesi. Chi ha liberato il *führer* non è un suo seguace bensì un mortale nemico, tedesco come lui e ex ufficiale delle SS. Ma, e qui comincia il gioco delle parti, non

per salvarlo. Ha escogitato invece una strabiliante tortura. Nella villa-castello dove ha ospitato il fuggiasco, crea intorno a costui un illusorio potere, gli fornisce nuovi armati, gli istilla la speranza d'una imminente rivincita. Poi, mentre Hitler rassicurato ricomincia a delirare davanti ai microfoni, un distaccamento sovietico-americano irrompe, imprigiona tutti, fucila i nuovi collaboratori di Hitler e la ragazza che gli hanno dato come amante, e sospinge lui per ultimo, pazzo di paura, alla ghigliottina. Quasi sotto la lama, altro cambiamento a vista: arrivano i tedeschi, liberano di nuovo Hitler, lo inebriano di nuove promesse eroiche. Il giorno dopo i fatti si ripetono al contrario. Senza fine. E' una doccia scozzese ideata dai rapitori del *führer* perché per un mostro simile una morte sola non basta, bisogna rinnovarla finché il prigioniero non crollerà sotto l'angoscia. Ma il lugubre espediente assomiglia a un supplizio tipicamente nazista: lo avverte il medico cèco coinvolto suo malgrato nella rappresentazione, e dopo aver tentato invano di far tradurre Hitler ai tribunali di Norimberga decide di sopprimerlo di sua mano con una iniezione. Nel castello tuttavia aquile, insegne uncinate, divise nere, armi e altoparlanti non andranno sprecati. Ormai i « vendicatori » parlano, agiscono e uccidono come il defunto Hitler. E' rinata Berchtesgaden.

Si sa che Brynych è regista macchinoso e che adotta vie indirette. Qui l'estremismo della vicenda rende oscure certe fasi del film. Quasi non ci si sofferma sulle ragioni che hanno scatenato nel maggiore Harting tanta smania di vendetta, mentre del tutto contorto appare il personaggio della ragazza che si presta a fare l'amante di Hitler rivelandosi poi nazista autentica, impegnata nel doppio gioco. Ma fino da *Transport z raje,* il più bel film di Brynych, giova ricordare che il regista ama denunciare del nazismo « l'organizzazione nell'aberrazione » e qui il tema ritorna puntuale. D'altro canto se il racconto oscilla un poco, le conclusioni sono dure e lampanti: bisogna diffidare dei rancori forsennati, in cui si cela ancora una sciagurata nostalgia di massacro.

Il disegno generale allude evidentemente alla Germania di Bonn, ma la dilatazione fantapolitica e i recenti fatti di Praga hanno dato esca a qualche critico per interpretazioni d'attualità, interne agli stati socialisti. In tal senso sono state anche forzate alcune dichiarazioni dello stesso Brynych. Sarà bene precisare due circostanze: nell'intento del regista i suoi film *Transport z raje, A pati ezdech je strach* (in Italia *Il quinto cavaliere è la paura*) e *Já, spravedlnost* costituiscono una trilogia univoca e conclusa, sul nazifascismo ripensato come manipolatore di coscienze e grande contabile dell'annientamento, assai oltre le colpe del solo Hitler: « se avessero cucito, per errore, una stella gialla sul petto di Hitler, anche Hitler sarebbe finito nella camera a gas » notava Ugo Casiraghi a proposito di *Transport z raje* (*Occhio critico* N°1), suggerendo forse senza volerlo un'altra variante fantapolitica. In altre parole il discorso di Brynych è prismatico solo a prima vista, nell'inclinazione al grottesco e al paradosso, ma unidirezionale al momento delle ultime constatazioni. Seconda cosa, per *Já, spravedlnost* la Cecoslovacchia ha avuto la collaborazione della Repubblica Democratica Tedesca (tecnici e artisti:

l'attore della DEFA Fritz Dietz impersona Hitler con sanguigna evidenza fisica), vale a dire della cinematografia meno proclive a deviazioni non ortodosse. In questo campo, un'alleanza che restringe subito il campo delle congetture.

All'ovest, la fantascienza si attiene agli accorgimenti classici: mostruosità zoologiche, agguati nello spazio, macchine frankensteiniane. Nel settore ovest collochiamo per palesi rispondenze tematiche e produttive anche il film giapponese *Ebirach* di Jan Fukuda, che direttamente appartiene al cosiddetto *Kai Ju Eiga* (cinema dei Grandi Mostri) ma lontanamente al bestiario atomico degli anni cinquanta americani, ai Nyby, ai Lourie, a Curt Siodmak e Gordon Douglas. Oggi i rapporti reciproci si sono fatti più stretti con l'impiego, nei film giapponesi, di attori statunitensi e di mostri della vecchia Hollywood (King Kong, ad esempio) e viceversa di registi nipponici nella fantascienza americana. *Battle Beyond the Stars* è diretto da Kenji Fukasaku e nulla, se non i tratti somatici degli interpreti. lo differenzia da un prodotto Toho o Daiei. Quanto a *Ebirah,* dall'aspetto di granchio colossale, esso chiede rinforzo a altri spauracchi del passato. Infatti nel film appaiono anche Godzilla, il protomostro giapponese, e la farfalla gigante Mothra, il cui primo film risale al 1961. Questa confluenza di personaggi è tipica degli antichi filoni popolari del romanzo e del *serial* e d'una vasta mitologia avventurosa, da autore a autore o persino nell'ambito d'uno stesso autore. D'Artagnan appariva nel primo atto del *Cyrano* di Rostand, Leblanc prendeva a prestito Sherlock Holmes per farlo combattere col suo Arsenio Lupin; nelle pagine di *L'isola misteriosa* Jules Verne faceva incontrare gli eroi di quel libro con altri provenienti da *Ventimila leghe sotto i mari* e *I figli del capitano Grant.* Tali intersecazioni danno luogo qualche volta a curiose catarsi. Già vi era stato un *Mosura tai Gojira,* ossia Mothra contro Godzilla, nel 1964. Invece nel film attuale i due bestioni, concluso il precedente match alla pari, fanno lega contro Ebirah e lo distruggono assumendo il ruolo dei « buoni ». Specie Godzilla, mostro giocherellone, che nelle sue diverse apparizioni — almeno cinque nell'ultimo quindicennio — ha portato fior di soldi all'industria cinematografica del suo paese. La regia di Fukuda, contrariamente a quella del massimo specialista di fantascienza suo conterraneo, Inoshiro Honda, ha il merito di qualche sprazzo comico che colpisce di sorpresa.

Battle Beyond the Stars di Kenij Fukasaku.

Ebirah di Jan Fukuda.

Se i nipponici stentano a staccarsi dai modelli del 1950, i tedeschi appaiono anche più retrogradi. L'abbiamo scritto: i telefilm di fantascienza possono essere il ritorno alle origini della fantascienza. *Planet ausser Kurs* e *Raumfalle,* entrambi facenti parte d'una serie TV bavarese, potrebbero venir scambiati per pezzi retrospettivi se non fosse per il virtuosismo pignolo delle scenografie tirate a lucido, tipiche del prodotto per piccolo schermo. Si tratta di due avventure dell'astronave *Orion,* appartenente alla flotta spaziale della Comunità Terrestre del futuro che raggruppa tutti i popoli del mondo in pace e alla pari. Ma, si sa, all'atto della distruzione delle cariche la gerarchia di questi alleati assume le

Planet ausser Kurs di Michael Braun e *Die Raumfalle* di Theo Metzger.

posizioni dell'odierna Repubblica Federale. Il comandante è americano, con svedesi e giapponesi in subordine. Una graziosa ragazza russa funge da vice. C'è comunque un italiano fra gli ufficiali motoristi, col nome di Mario De Monti. Salutiamo Mario De Monti. Al festival di Trieste lui e il documentarista Guido Guerrasio, autore di un film sul surrealismo, sono stati in pratica le sole presenze italiane.

Sbrigata con leggerezza una leggerissima commedia francese, *Ne jouez pas avec les martiens* (dove si trova almeno un'idea spiritosa: gli esseri ultraterrestri sbarcati in Bretagna da un disco volante, pur parlando con voci baritonali, amando l'alcool e essendo dotati di gagliardi appetiti erotici, hanno le sembianze di seducenti fanciulle) si dovrebbe dire dei concorrenti britannici, *The Sorcerers* e *Beach Head*. Il primo ha vinto l'Asteroide d'oro. Manco a dirlo è il secondo che preferiamo. *Beach Head* di James Cellan Jones riscatta le manchevolezze di altri saggi televisivi e si qualifica come lavoro di attenti specialisti con un buon *background* letterario. All'origine si trova un racconto abbastanza noto di Clifford Simak, *You'll Never Go Home Again* (in italiano intitolato *Un mondo estraneo*, su *Gamma* n. 27); regista, sceneggiatori ed effettisti lo hanno mantenuto nel giusto tono di avvenirismo puro, efficiente, fornendolo della secca suspense britannica e incidendolo d'un minimo d'ambiguità. E' la lenta morte di un'astronave che crede d'essere arrivata su un pianeta amico e si trova invece irretita in un misterioso processo di disgregazione. Ma il pericolo era davvero imprevedibile? Forse no, perché nelle dispute tra il comandante e i suoi assistenti qualche dubbio s'era già insinuato, premonizioni e sospetti erano giunti da più lontano dei segnali di bordo. Così l'agonia assume l'aspetto di un antiscientifico suicidio, la inadattabilità cosmica fa valere i suoi diritti; e nello spazio l'alienazione si riaffaccia, ospite aggiornata e sottile.

The Sorcerers invece è un film assolutamente infingardo, al quale si possono perdonare certe facilità in grazia a Boris Karloff protagonista (l'attore era presente in questo inedito e in due pellicole della retrospettiva, vecchie di oltre trent'anni; non succede spesso). Col titolo italiano *I killers di Satana, The Sorcerers* circola già in commercio, il che ci esime da una disamina particolareggiata. Vorremmo dire che l'idea di base, un caso di ipnosi a distanza spinto alle estreme conseguenze, poteva essere valorizzata con maggior forza e anche con maggior spirito e originalità. I due vecchissimi « persuasori », marito e moglie, che si vedono restituire tattilmente e sensualmente le reazioni del loro giovane « plagiato » mentre costui, lontano, fa un bagno nell'acqua gelida, accarezza una pelliccia ecc., sono una creazione dolorosa, beckettiana: ma tra la via della provocazione e quella del film terror-poliziesco, scelgono Scotland Yard, mentre il pubblico li attenderebbe a qualche spregiudicato momento della verità. E' ignorato per esempio il transfert nella sequenza in cui la giovane vittima sta facendo l'amore...

Mediometraggi

Dei corto e mediometraggi basterà nominarne alcuni. C'è chi ha applaudito il forbito sperimentalismo di *Ultra je t'aime* (Patrick Ledoux)

e *La cage de pierre* (Pierre Zucca). Nel disegno animato *Die Nashörner* (Jan Lenica), ispirato alla commedia di Ionesco, la sintesi grafica è indovinata e la comicità giustamente aspra. Di grande spicco fotografico *Viola* di Dunstan Pereira. Quanto a *Upiór* di Stanislaw Lenartowicz, tratto da Aleksei Tolstoi e compreso in un ciclo basato su opere della letteratura mondiale, con destinazione contemporanea schermo grande e video televisivo, esso diventa in certo modo una parafrasi dei titoli appena citati, con la sua rilettura divertita di alcune impressioni piscofisiche tipiche delle ultime avanguardie. D'altronde il mondo del vampirismo ricomincia a interessare per via intellettuale anche Polanski, Bergman e i registi francesi; e d'intonazione vampirica è nello svolgimento cinematografico tutto l'impostarsi dello straordinario visitatore di *Teorema.* Nel gran ricambio notturno dei sogni e della fantasticheria, chi è il vero vampiro? Complice la sensualità, quale affascinante viso siamo propensi a dare agli oscuri ospiti, nelle ore del lupo? E' un continuo ruotare di metamorfosi e di contraddittori sodalizi. *Upiór* rimuove in panni ottocenteschi ma con succhi freschi queste inquietudini orripilanti e ironiche, i cui interrogativi sulla difficoltà del conoscersi e sul mare grande dell'impartecipabile appartengono senza dubbio ai giorni nostri. Il tocco del colore, la recitazione scetticamente oltre il rigo accrescono nel bozzetto — solo a prima vista scolastico — il sentore d'una elegante verifica.

Shorts d'animazione jugoslavi.

Bisogna poi fare un piccolo discorso, non del tutto consenziente, sugli shorts d'animazione jugoslavi. Ogni anno essi giungono a Trieste (dopo aver partecipato spesso ad altri festival, Oberhausen ecc.; lo diciamo perché ciò dovrebbe escluderli a norma di regolamento dalle opere in concorso, mentre invece risultano sempre concorrenti e premiati) quasi in odore di capolavoro. Serve certo da garanzia la riconosciuta dignità dei registi, Skodlar, Marks, Jutriša, Grgic, Ranitovic, il Vukotic presente al festival del '67 col lungometraggio *Sedmi kontinent.* Posseggono tutti ottime doti di inventiva e di anticonformismo. Operano in équipes affiatatissime, il che non vieta che ogni tanto si prestino da gruppo a gruppo qualche secondo pilota (notiamo per esempio in *Mrlja na savjesti* di Vukotic l'intervento grafico di Jutrisa). Nondimeno è difficile liberarsi dall'intimo fastidio delle ripetizioni di contenuto. La simpatia che il disegno sa suscitare non basta a infrangere il limite bozzettistico, sempre più palese, diremmo, da un festival all'altro: *Metamorfoza* di Marks e Jutrisa, nel 1965, si travasava pari pari in *Muha* (1966) e oggi riappare senza rinnovarsi, poniamo, in *Sizif.* Un uomo se ne sta tranquillo in casa propria. Via via sfuggono al suo controllo la porta, la finestra, l'armadio, il vestito eccetera. L'omino si getta dalla finestra dietro la sua camicia in fuga. Forse il significato letterale, diciamo così, è fine a se stesso e si tratta dell'antica dinamica dell'inseguimento. Già a Buster Keaton gli oggetti si ribellavano. Forse il film mira alla polivalenza invogliando ad ambigui riferimenti allegorici: l'escalation dell'inanimato nei riguardi dell'animato indifeso può sempre esprimere qualche cosa al di fuori del dominio della fantascienza. Tutto sta nell'identificare « chi » sia la Porta,

o la Finestra. Ma ne chiedessimo a Marks e Jutrisa probabilmente non ne otterremo illuminazione. Ci risponderebbero, alla maniera di Gertrude Stein, che una porta è una porta è una porta è una porta.

Insomma a noi reca un po' di irritazione quello che gli « animatori » jugoslavi presentano come umanistico turbamento (il rifiuto di fare coincidere logica e macchina, mutamento tecnico e mutamento speculativo) e che è invece tardo pessimismo swiftiano, senza la sarcastica potenza dell'uomo del *Gulliver.* E' un rancore umanistico che non diventerà mai, evidentemente, odio filosofico. Del resto il cinema jugoslavo — altri settori lo provano — vanta impulsi più vivaci in senso diametralmente opposto.

La retrospettiva

L'incursione nei film del passato riguarda essenzialmente l'*horrific.* Alcuni modelli espressionistici e post-espressionistici sono serviti a confermare, se ancora necessario, quanto il film americano del terrore vada debitore a quel movimento mitteleuropeo. Tutto l'inizio di *The Phantom of the Opera,* le scenografie, la recitazione di Lon Chaney sono caligaristici, sia pure in dimensione volgarizzata. Solo la sequenza della Morte Rossa rende indirettamente omaggio a Poe; ma la diminuisce il fatto che nella copia presentata a Trieste mancava il colore (era l'unico brano a colori nell'edizione originale). Questa lacuna, tuttavia, è bilanciata dalla completezza del finale, che la censura italiana aveva ridotto sensibilmente ai tempi della prima uscita del film: il mostro col volto di teschio che viene linciato dai macchinisti dell'Opera. Nutriamo il dubbio che *The Phantom* soffra soprattutto della brutta sceneggiatura, premente sul lato dell'ampollosità e della melodrammaticità. Non dimentichiamo che il divertente romanzo da cui il film deriva era di Gaston Leroux, cioè d'un parigino, non d'un « gotico » o d'un americano; e le occasioni umoristiche si mescevano assai abilmente con quelle drammatiche. Oggi come oggi l'episodio del visconte di Chagny bombardato a colpi di teschi dal rivale geloso e sfortunato non è idea che verrebbe scartata da alcun scenarista.

Boris Karloff ricompare nella retrospettiva con *The Black Cat* e *The Bride of Frankenstein,* ossia negli anni migliori della sua fortuna. *The Black Cat* ad onta del titolo non ha niente a che vedere col racconto di Poe: svolge la storia dei terrori d'una coppia di sposini in un castello transilvano, ospiti non d'uno ma di due scienziati pazzi (il secondo è Bela Lugosi). *The Bride of Frankenstein,* molto più conosciuto, si alona oggi d'ipotesi fantascientifica in omaggio ai sensazionali interventi di Città del Capo; nell'anno di Barnard è interessante rivedere il trapianto del cervello nel romantico torracchione di Mary Shelley, al quale introducono — nel prologo del film — alcuni spiriti eletti: l'autrice stessa, Percy Bisshe Shelley (impersonato da O.P. Heggie) e Lord Byron (impersonato da Gavin Gordon). Qualche critico tende a considerare *The Bride of Frankenstein* migliore del precedente *Frankenstein,* ma probabilmente la valutazione è inesatta. Vediamo accentuati solo i patetismi e i bamboleggiamenti della prima puntata, mentre tutte le occasioni raccapriccianti accusano

la mancanza del fattore sorpresa. E con la sorpresa è sparita anche la barbarica disperazione del prototipo.

L'unica novità assoluta della sezione retrospettiva è un film non retrospettivo. Una versione di *Il pozzo e il pendolo* di Poe, *The Pit* (1960-62) diretta da Edward Abraham e realizzata con i fondi del British Film Institute, nella misura del mediometraggio. Il regista agisce su un rigoroso montaggio di sensazioni, lavorando su luce-movimento-suono; vi è un'unica parola nel film, il comando *To Pit!* del Grande Inquisitore, usato anch'esso come puro elemento sonoro. Spogliato di tutte le divagazioni narrative delle recenti versioni commerciali (Roger Corman, Harald Reinl), il Pendolo di Poe assume qui, nell'intento di Abraham, il significato dell'oscura forza meccanica controllata dalle volontà di massa contro l'individuo abbandonato a se stesso. In coerenza con questa minaccia, il pendolo uguale alla bomba nucleare, *The Pit* rifiuta la salvezza dell'ultimo istante donata, nel racconto, da Poe al suo protagonista; e lo scaglia dopo interminabili spasimi al fondo delle tenebre, popolato da fanghiglie orrende e da innominabili contorcimenti. Il film è una esercitazione, ma nient'affatto dilettantesca: per struttura filmica, praticamente esemplare.

I PREMI

La giuria del VI Festival Internazionale del film di fantascienza di Trieste, presieduta da Mario Soldati (Italia) e composta da Walter Ernsting (Repubblica Federale Tedesca), Philip Strick (Gran Bretagna), Gene Moskowitz (Stati Uniti), John Reilly (Stati Uniti) ha voluto anzitutto rendere omaggio alla figura di Boris Karloff, presente al Festival in tre film, assegnandogli la Medaglia d'oro della Presidenza del Festival « come riconoscimento di un talento, di un pathos e di una personalità poetica che sono stati così importanti nel cinema di fantasia e di immaginazione ».

L'ASTEROIDE D'ORO per il miglior film è stato assegnato a *The Sorcerers* « per l'acuta e profonda rappresentazione di morbosità psicologiche caratteristiche del nostro tempo e rese evidenti attraverso l'alta qualità cinematografica dell'invenzione ».

L'ASTEROIDE D'ARGENTO per la migliore attrice a Catherine Lacey nel film *The Sorcerers* « per la strepitosa verità di una interpretazione che sembra quasi dare corpo e figura a un concetto profeticamente espresso da Baudelaire nel proemio a *I fiori del male* ».

IL PREMIO PER IL MIGLIOR ATTORE a Oleg Strizhenov nel film *Eto svat' Robert*, « per il modo semplice, diretto, comunicativo con cui ha saputo risolvere il ruolo del doppio personaggio, ed esprimere la simbolica malincònia del robot ».

I DUE PREMI SPECIALI a disposizione della giuria sono stati assegnati rispettivamente a *Tumannoct' Andromedy* « per il suo contenuto di idee fan-

tascientifiche realizzate con un'ottima fotografia e per i suoi effetti speciali » e a *Já, spravedlnost* « per aver trattato una fantastoria originale su un tema troppo raramente realizzato dal cinema e cioè sui pericoli inerenti alla distorsione politica ».

Nell'assegnare il SIGILLO D'ORO DELLA CITTÀ DI TRIESTE per il migliore cortometraggio, la giuria ha voluto premettere « che la produzione jugoslava si è nettamente distinta dagli altri concorrenti per l'alto livello dei cortometraggi presentati... E' sembrato tuttavia che fosse giusto assegnare a *Sinteticna komika* di Crt Skodlar il Sigillo d'oro per la straordinaria novità dell'invenzione e di un umorismo allo stesso tempo elegante e comunicativo ».

La giuria ha inoltre assegnato un diploma di merito al film *Poem Field N. 1* « per l'uso sperimentale e fantastico di una nuova tecnica cinematografica realizzata attraverso un Computer ».

I FILM

Lungometraggi in concorso:

BATTLE BEYOND THE STARS (t.l.: Battaglia oltre le stelle) — **r.**: Kenij Fukasaku - **s.**: Ivan Reiner - **int.**: Robert Horton, Luciana Paluzzi, Richard Jaeckel - **collab. regia**: William Ross - **p.**: RAM Film, Giappone/M.G.M, USA - in Color - **o.**: Giappone/Stati Uniti, 1968.

THE SORCERERS (t.l.: I maghi) — **r.**: Michael Reeves - **s. e sc.**: Michael Reeves, Tom Baker da un'idea di John Burke - **f.** (color): Stanley Long - **m.**: Paul Ferris - **int.**: Boris Karloff, Catherine Lacey, Ian Ogilvy, Elizabeth Ercy, Victor Henry - **p.**: Arnold Miller Tigon per la Curtwell Pictures - **o.**: Gran Bretagna, 1968.

PLANET AUSSER KURS (t.l.: Pianeta fuori rotta) — **r.**: Michael Braun - **s.**: secondo episodio della serie televisiva **Wunderbare Abenteuern des Raumschiffs Orion** (t.l.: Straordinarie avventure dell'astronave Orione) - **f.**: Kurt Hasse, W.P. Hassenstein - **sgf.**: Rolf Zehebtabuer, Werner Achmann - **m.**: Peter Thomas - **int.**: Wolfgang Wötz, Eva Pflug, Ursula Lilling - **p.**: Bavaria Film - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1967. (mediometraggio).

EBIRAH — **r.**: Jan Fukuda - **s.**: Shinichi Sekizawa - **f.** (color): Kazuo Yamada - **effetti spec.**: Eiji Tsuburaya - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Akira Takarada, Toru Watanabe, Hideo Sunazuka - **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1966 (**Ebirah** è il titolo dell'edizione americana; il titolo originale giapponese è **Nankai to Daiketto**).

BEACH HEAD (t.l.: Testa di ponte) — **r.**: James Cellan Jones - **s.**: dal racconto **You'll Never Go Home Again** (t.l.: Non tornerete mai a casa) di Clifford Simak; episodio della serie televisiva della BBC **Out of the** Unknown (t.l.: Al di là dell'ignoto) - **f.**: Tony Abbott - **m.**: Norman Kay - **int.**: Edward Bishop, Helen Downing, Barry Warren, James Copeland - **p.**: BBC Television - **o.**: Gran Bretagna, 1968 (mediometraggio).

TUMANNOCT' ANDROMEDY (t.l.: La nebulosa di Andromeda) —

r.: Evgheni Sherstobytov - **s.**: dal romanzo omonimo di Ivan Efremov - **sc.**: U. Dmitrevski, Evgheni Sherstobytov - **f.** (color): Nikolai Zhuravliov - **sgf.**: Aleksei Bobrfovnikov - **m.**: I. Lapinski - **int.**: V. Artmane, S. Stoliarov, N. Kriukov, T. Voloshina, L. Zhavariascvili, A. Gai, I. Gavriliuk, V. Panarin, A. Fedorinski, V. Yanpaulis, R. Khomialov - **p.**: Cine Studi Dovjenko, Kiev - **o.**: URSS, 1968.

NE JOUEZ PAS AVEC LES MARTIENS (t.l.: Non scherzate con i marziani) — **r.**: Henri Lanoë - **s.**: dal romanzo **Les sextuplets de Locqmaria** (t.l.: I sei gemelli di Locqmaria) di Michel Labry - **sc.**: Henri Lanoë, Johanna Harwood, Philippe de Broca - **f.** (color): René Mathelin - **s.**: René Longuet - **mont.**: Michel Lewin - **m.**: Henri Lanoë - **int.**: Jean Rochefort, André Vallardy, Macha Meril, Haidée Politoff, Frédéric de Pasquale, Pierre Dac, Albert Michel, Jean Ozenne, Madeleine Damien - **p.**: Fildebroc/Les Productions Artistes Associés - **o.**: Francia, 1968.

DIE RAUMFALLE (t.l.: La trappola spaziale) — **r.**: Theo Metzger - sesto episodio della serie televisiva (**Wunderbare Abenteuern des Raumschiffs Orion** (t.l.: Straordinarie avventure dell'astronave Orione) - **sc.**: Rolf Honold, G.W. Larsen - **f.**: Kurt Hasse, W.P. Hassenstein - **sgf.**: Rolf Zehetbauer, Werner Achmann - **m.**: Peter Thomas - **int.**: Dietmar Schönherr, Wolgang Wötz, Eva Pflug, Claus Holm, F.G. Beckhaus, Ursula Lilling - **p.**: Bavaria Film - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1968 (mediometraggio).

JÁ, SPRAVEDLNOST (t.l.: Io, la giustizia) — **r.**: Zbynek Brynych - **s.** e **sc.**: Milos Macourek, Zbynek Brynych - **f.**: Josef Vanis - **mont.**: Miroslav Hájek - **m.**: Jiri Sternwald - **int.**: Karel Höger, Jiri Vrstala, Angelica Dornröse, Fritz Dietz - **p.**: Ceskoslovenski Film - **o.**: Cecoslovacchia/Repubblica Democratica Tedesca, 1968.

ETO SVAT' ROBERT (t.l.: Si chiamava Roberto) — **r.**: I. Olscvanger - **sc.**: L. Kuklin, I. Prinzen - **f.** (color): E. Sclirzkober - **sgf.**: D. Afanasiev - **m.**: A. Petrov - **int.**: Oleg Strizhenov, M. Vertinskaia, M. Pugovkin, D. Dranizin, Marcel Marceau (nel ruolo di se stesso), N. Mamaeva, N. Makeev, V. Pobol, I. Efimov, P. Krimov - **p.**: Lenfilm - **o.**: URSS, 1968.

Cortometraggi in concorso:

POEM FIELD N. 1 (t.l.: Campo poetico N. 1) — **r.** e **p.**: Stan Vanderbeek - color - 16 mm. - **o.**: USA, 1968.

DIE MASCHINE (t.l.: La macchina) — **r.**: Wolfgang Urchs - **s.**: Wolfgang Urchs - **f.**: Heinz Badewitz - **m.**: Hans Posegga - 16 mm. - **p.**: Trickstudio Rudolf & Urchs - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1968.

SINTETICNA KOMIKA (t.l.: Comicità sintetica) — **r.**: Crt Skodlar - s. e **animaz.**: Crt Skodlar - **f.** (color): Veka Kodalj - **m.**: Oliver Telban - **p.**: Viba Film, Lubiana - **o.**: Jugoslavia, 1968 (film d'animazione).

SIZIF (t.l.: **Sisifo**) — **r.**: Alexsandr Marks e Vladimir Jutriša - **s.**: Aleksandr Marks - **sc.**: Boris Kolar - **animaz.**: Vladimir Jutriša - **sgf.**: Rudolf Borošak - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia, 1968 (film d'animazione) - color.

LA CAGE DE PIERRE (t.l.: La gabbia di pietra) - **r.**: Pierre Zucca - **f.**: Paul Boris - **int.**: Lise Brunet, Philippe Duval (**voce**: Francine Bergé) - **p.**: Les Films Armorial - **o.**: Francia, 1968.

UPIOR (t.l.: Il vampiro) — **r.**: Stanislaw Lenartowicz - **s.**: dal racconto di A.K. Tolstoj - **sc.**: Stanislaw Lenartowicz, Ziemowit Fedecki -

f. (color): Jerzy Stawicki - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Jan Machulski, Aleksandra Zawieruszanka, Jadwiga Chojnacka, Zdzislaw Karczewski, Ryszard Ronczewski - **p.**: Film Polski e Televisione Polacca, per il ciclo **I capolavori della letteratura classica mondiale** - **o.**: Polonia, 1968.

LEGACY OF GEMINI (t.l.: Contributo Gemini) - **p.**: National Aeronautics and Space Administration (NASA) - **o.**: Stati Uniti, 1967 - in color - 16 mm.

TOLERANCIJA (t.l.: Tolleranza) — **r.**: Zlatko Grgič e Branko Ranitovič - **animaz.**: Zlatko Grgič - **m.**: Davor Zajfeš - **p.**: Zagreb Film/ Atlantic Film - **o.**: Jugoslavia/Svizzera, 1967 - color.

NEVERWHERE (t.l.: In nessun luogo) — **r.**: Michael Waddell - **f.** (color): Charles Barth - **m.**: Bucky Weishaar - **p.**: Richard V. Corben - **o.**: Stati Uniti, 1968 - 16 mm.

BIZONYOS JOSLATOK (t.l.: Certe profezie) — **r.**: Ottó Foky - **sc.**: Jószef Nepp - **f.** (color): János Tóth - **animaz.**: Ottó Foky - **m.**: István Bélai - **p.**: Pannonia Film - **o.**: Ungheria, 1968 (film d'animazione e a personaggi umani).

VIOLA — **r.**: Dunstan Pereira - **f.** (color): Farrokh Dhalia - **m.**: Ravi Shankar - **int.**: John Aaron, Sue Robertson, Bonita Daniel - **p.**: British Film Institute - **o.**: Gran Bretagna, 1967.

DIE NASHORNER (t.l.: I rinoceronti) — **r.**: Jan Lenica - **s.**: dalla commedia omonima di Eugène Ionesco - **f.** (color): Renate Rühr - **p.**: Lux Film - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1968 (animazione).

ULTRA JE T'AIME (t.l.: Ultra io ti amo) — **r.**: Patrick Ledoux - **s.**: da un racconto di Jean Ray - **f.**: Freddy Rents - **m.**: Patrick Ledoux - **int.**: Nadia Gary, Paul Louka, Suzy Falk, Frédéric Latin, Georges Mony - **p.**: Pierre Levie - **o.**: Belgio, 1968.

MRLJA NA SAVJESTI (t.l.: Macchia sulla coscienza) — **r.**: Dušan Vukotič - **sc.**: Dejan Burkovic, Vuk Babič, Marko Babac - **f.** (color): Djordje Nikolič - **animaz.**: Vladimir Jutriša - **m.**: Tomica Simovič - **int.**: Slavko Simič - **p.**: Zagreb Film/Dunav Film - **o.**: Jugoslavia, 1968 (film d'animazione e a personaggi umani).

Cortometraggi fuori concorso, a soggetto e documentari:

ISABELL, UN SOGNO — **r.**: Luigi Cozzi - **mont.**: Giovanni Fellegara - **s.**: Alberto Moro - **int.**: Isabell Karlsson, Gianlorenzo Masaraki, Micaela Rocco, Walter Braggion, Carla Gasperini, Domenico Colella, Anna Orban - **speaker**: Silverio Pisu - **o.**: Italia, 1968.

GAUDEAMUS STELLIS — **r.**: Pierre Strinati - **collab. regia**: Raymond Favre, Pierre Versins - **sc.**: Pierre Versins - **f.** e **mont.**: Raymond Favre - **int.**: Anastasia Bitzos - **o.**: Svizzera, 1968.

PEOPLE AND PARTICLES (t.l.: Uomini e particelle) — **r.**: M. Butler - **p.**: Harvard University & Harvard Project Physics - **o.**: Stati Uniti, 1968 - 16 mm.

COMPUTER SKETCH PAD (t.l.: Schizzo attraverso un computer) — **r.**: Russell Morash - **int.**: John Fitch - **p.**: National Education Television - **o.**: Stati Uniti, 1968 - 16 mm.

MEN WHO TEACH: PROFESSOR JERALD HOLTON (t.l.: Uomini che insegnano: il professor J.H.) — **r.**: Dan Klugherz - **f.**: Cid Reichman - **p.**: National Education Television - **o.**: Stati Uniti, 1968 - 16 mm.

HEY, WHAT ABOUT US (t.l.: Ehi, che ne è di noi?) — **r.**: Joyce Chopra - **p.**: WGBH Television - **o.**: Stati Uniti, 1968 - 16 mm.

SURREALISMO — **r.**: Guido Guerrasio - **f.** (color): Adriano Bernacchi - **m.**: Erik Satie, Edgar Varèse - **p.**: Carlo Monzino - **o.**: Italia.

ABEL GANGE, HIER ET DEMAIN (t.l.: A.G., ieri e domani) — **r.**: Nelly Kaplan - **f.** (color): G. Ciarlo, D. Harispe, Nelly Kaplan, R. Picon-Borel - **m.**: Michel Magne - speaker: Abel Gance - **p.**: Cythère Film - **o.**: Francia, 1967.

Retrospettiva:

DER GOLEM (Bug, l'uomo di argilla) — **r.**: Paul Wegener e Carl Boese - **s.**: dal romanzo di Gustav Meyrink - **sc.**: Paul Wegener - **f.**: Karl Freund - **sgf.**: Hans Poelzig - **cost.**: Rochus Gliese - **int.**: Paul Wegener, Albert Steinrück, Ernst Deutsch, Lyda Salmonova, Lothar Münthel, Otto Gebühr, Greta Schröder - **p.**: Projektions A.G. Union - o.: Germania, 1920.

THE PHANTOM OF THE OPERA (Il fantasma dell'Opera) — **r.**: Rupert Julian - **s.**: dal romanzo omonimo di Gaston Leroux - **f.**: Charles Van Enger - **sgf.**: Daniel Hall - **int.**: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry - **p.**: Universal - **o.**: Stati Uniti, 1925 (nella copia presentata, le sequenze a colori nell'originale sono in bianco e nero).

ALRAUNE (La Mandragora) — **r.**: Henrik Galeen - **s.**: dal romanzo di Heinz Ewers - **f.**: Franz Planer - **sgf.**: Walter Reimann - **int.**: Brigitte Helm, Paul Wegener, Ivan Petrovich, John Loder - **p.**: Ama Film - **o.**: Germania, 1927.

THE BLACK CAT (Il gatto nero) — **r.**: Edgar G. Ulmer - **s.**: liberamente tratto da Edgar A. Poe - **sc.**: Peter Ruric - **f.**: John Mescall - **int.**: Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Paul Panzer, Jacqueline Wells - **p.**: Universal - **o.**: Stati Uniti, 1934.

THE BRIDE OF FRANKENSTEIN (La moglie di Frankenstein) — **r.**: James Whale - **s.**: John L. Balderston, William Hurlblut - **f.**: John Mescall - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Boris Karloff, Golin Clive, Valerie Hobson, Una O'Connor, Elsa Lanchester, Ernest Thesiger, John Carradine, Gavin Gordon, O.P. Heggie - p.: Universal - o.: Stati Uniti, 1935.

CAT PEOPLE (Il bacio della pantera) — **r.**: Jacques Tourneur - **s.**: De Witt Bodeen - **f.**: Nicholas Musuraca - **m.**: Roy Webb - **mont.**: Mark Robson - **int.**: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway - **p.**: Val Lewton per la RKO Radio - **o.**: Stati Uniti, 1942.

THE QUEEN OF SPADES (La donna di picche) — r.: Thorold Dickinson - **s.**: dal racconto omonimo di Aleksander Pushin - **f.**: Otto Heller - **m.**: Georges Auric - **int.**: Anton Walbrook, Edith Evans, Yvonne Mitchell, Ronald Howard - **p.**: Anatole De Grünwald per la ABPC - **o.**: Gran Bretagna, 1948.

THE PIT (t.l.: Il pozzo) — **r.**: Edward Abraham - **s.**: dal racconto **The Pit and the Pendulum** (Il pozzo e il pendolo) di Edgar A. Poe - **f.**: Gus Coma, Hedly Versey - **m.**: Cyril Vine, Bill Sutton - **int.**: Bryan Peck - **p.**: British Film Institute Experimental Film Fund - **o.**: Gran Bretagna, 1960-62 (mediometraggio).

(*a cura di* T.R.)

Teatro a Venezia

di GIAN MARIA GUGLIELMINO

Il primo ad augurarsi che il ventisettesimo Festival internazionale del Teatro a Venezia fosse « l'ultimo prima di una radicale trasformazione di funzioni e di strutture, insieme con le altre manifestazioni della Biennale, e con ogni istituzione culturale, scientifica e artistica, che voglia servire effettivamente anche se modestamente alla liberazione dell'uomo nel mondo in cui viviamo » è stato lo stesso direttore del Festival, Wladimiro Dorigo. Le parole appena riportate fra virgolette sono infatti sue e figurano nell'introduzione al catalogo della rassegna. « Autocontestazione »? Meglio dire, piuttosto, precisa coscienza dell'« impasse » nel quale anche il Festival del Teatro, come appunto tutte le manifestazioni della Biennale, non poteva non riconoscersi dal momento che gli toccava « la triste ventura » (cito ancora Dorigo) « di svolgersi al cadere di un anno fra i più difficili e duri dell'esperienza contemporanea, anno nel quale la crisi del mondo ha rivelato apertamente, ben più che nel recente passato, le condizioni strutturali che la determinano, e cioè lo sfruttamento dell'uomo, l'assassinio dell'uomo, l'oppressione dell'uomo »: dalla spietatezza del neocolonialismo economico dei paesi soprasviluppati su quelli sottosviluppati, all'orrore della guerra bianca in Vietnam e del delitto politico imperversante in America, alla dispotica follia dell'invasione socialista della Cecoslovacchia, per non citare che le punte emergenti di un rosario senza fine di violenza e di repressione con cui la nostra epoca ha mostrato in questi mesi più chiari segni di una tragica involuzione cui si oppongono per ora, senza evidente risalto, la reazione, il coraggio, la ragione di quanti, in sistemi politici e sociali anche fra loro contrapposti, tentano, con teoria rivoluzionaria o con resistenza democratica, di dare un indirizzo umano alla svolta ineluttabile ».

« Non a caso », prosegue ancora il direttore del Festival, « questo è stato l'anno della « contestazione », dalle occupazioni universitarie agli scioperi operai, dalle barricate parigine all'intelligente resistenza cecoslovacca, fino al dibattito franco e aperto che investe il mondo religioso su temi delicati e gravi ». E non a caso Dorigo, volendo conferire pur a questo

« ultimo » Festival ancora elaborato secondo le strutture superate (e, si aggiunga, gli scarsi mezzi economici e organizzativi) della « vecchia » Biennale qualche carattere indicativo e anticipatore di nuove auspicabili svolte, innervandolo quanto più possibile nel presente, cercando quanto più possibile di renderlo « portatore di valori di libertà e di fremiti di rivolta quali quelli che percorrono il mondo », per prima cosa lo ha inaugurato con due spettacoli « rivoluzionari » e, almeno in ipotesi, socialmente stimolanti, non senza che una decisione del genere abbia potuto tuttavia sfuggire a qualche sospetto di tatticismo nei confronti di eventuali e più o meno temuti « contestatori ». Si sarebbe comunque trattato di una tattica inefficace giacché si è dato il caso che proprio i due primi spettacoli in questione — la prima mondiale de *La Naissance* di Armand Gatti presentata dalle «Productions d'aujourd'hui » di Parigi con la regia di Roland Monod e il *Discorso per la "lettera a una professoressa" della scuola di Barbiana e la rivolta degli studenti* di Franco Enriquez e Franco Cuomo affidato ad alcuni attori della «compagnia dei Quattro » nell'insolita sede di un cinemateatro di Mestre, in terraferma — siano stati proprio gli unici a fornire qualche spunto a una « contestazione » che in verità si è rivelata comunque tanto dimessa e sparuta da lasciarsi tacitare con un certo numero di « biglietti di favore ».

La Naissance di Armand Gatti.

Più importante, si capisce, è da valutarsi la contestazione della critica, in termini quasi di unanimità, agli stessi due spettacoli. *La Naissance*, dovendomi limitare a giudicarla dal testo, è l'ennesima conferma della contraddittorietà di uno scrittore teatrale che pur avendo vissuto per suo conto autentiche esperienze rivoluzionarie e pur proponendosi di portare sulla scena fatti e problemi fra i più scottanti della realtà contemporanea (nel caso, un episodio della sanguinosa guerriglia in Guatemala) regolarmente finisce con il farsi prendere la mano da un'immaginazione convulsa e incontrollata, da un linguaggio che si fa tanto più contorto e barocco quanto più si compiace di evocare suggestioni simboliche talmente lontane dai realistici spunti di partenza da consentire a un Bernard Dort, per esempio, di proporre addirittura un accostamento a Claudel.

Discorso di Franco Cuomo e Franco Enriquez.

In quanto al *Discorso* di Cuomo ed Enriquez, alla cui esposizione scenica non mi è capitato di assistere, e la cui stesura scritta poco potrebbe servire a un qualsiasi tentativo di giudizio trattandosi di una raccolta di materiali da usarsi variamente caso per caso, ho soltanto da citare, appunto, il parere sostanzialmente negativo della critica presente, pressoché concorde nel rilevare la disorganicità e l'acritica tendenziosità di una rappresentazione che precede fra violenza e parodia senza riuscire a proporre altro che fruste « parole d'ordine », senza riuscire a usare l'arma di una vera e tagliente ironia, e senza giungere in definitiva a una pur minima forza di persuasione. Si tratta, comunque, come ho accennato, di uno spettacolo « modificabile », disponibile alle situazioni e alle versioni più diverse: il che dunque non esclude che in migliori occasioni (e dopo più opportune meditazioni da parte degli autori e degli interpreti) non possa essere riproposto, come Enriquez che ne è anche il regista intende riproporlo, in prospettive augurabilmente più convincenti.

Rimane da sbrigarmi, per dovere di cronaca e ai fini di una precisa archiviazione, degli altri spettacoli del festival sui quali non mi è possibile fornire una relazione personale e un diretto giudizio: ricorderò dunque le accoglienze davvero eccellenti, sia da parte dei recensori che da un pubblico purtroppo scarso, ricevute dal «Divaldo za Branou» («Teatro alla Porta ») di Praga che ha presentato una straordinaria, lodatissima edizione delle *Tre sorelle* di Cecov, con la regia di Otomar Krejca e la scenografia di Josef Svoboda (« una accanita ricerca del senso dell'eterno nella sostanza cecoviana conduce lo spettacolo a un'estrema essenzialità, a uno spietato senso di purificazione », è stato scritto) e un altro spettacolo giudicato minore nei confronti del precedente ma « sempre di ricca tensione fantastica e morale » che comprendeva l'atto unico di Arthur Schnitzler *Il pappagallo verde* e un testo nuovo di un giovane autore cecoslovacco, Josef Topol, intitolato *Un'ora d'amore*.

Tre sorelle di Anton Cecov.

Il pappagallo verde di Arthur Schnitzler e *Un'ora d'amore* di Josef Topol.

Ricorderò ancora la prima presenza della Turchia al Festival veneziano con un testo e con un regista italiani (il « Teatro di Stato » di Ankara ha presentato infatti l'*Enrico IV* di Pirandello con la regia di Maurizio Scaparro, rivelando per suo conto in Cuneyt Gokcer, che è anche il direttore del complesso, un attore di grandi mezzi espressivi) e ancora la novità d'avanguardia offerta con *Kaspar*, di Peter Handke, dal « Theater Am Turm » (« Teatro alla Torre ») di Francoforte, una sorta di dramma linguistico, abbastanza singolare, che nello spettacolo diretto da Claus Peymann, secondo Roberto De Monticelli, tende a coinvolgere lo spettatore in « una specie di lager delle parole, con le voci dei suggeritori che echeggiano da vari punti della sala e creano veramente, traboccando nelle conche sonore della litania e del canto gregoriano, veri incubi fonetici ».

Enrico IV di Luigi Pirandello.

Kaspar di Peter Handke.

* * *

Ed eccomi alla diretta testimonianza su quegli spettacoli intorno ai quali (oltreché le ricordate *Tre sorelle* di Praga) si concentrava essenzialmente l'interesse suscitato dal cartellone del ventisettesimo Festival del Teatro: un interesse, è ben dirlo, che non è uscito, tutto sommato, affatto deluso dai singoli esiti e dalla linea generale di scelte che ancora una volta si sono dimostrate felici pur in quell'ambito genericamente antologico, in quella funzione soprattutto informativa, da cui non si è potuta ancora sostanzialmente discostare, nell'attesa dei tempi nuovi (e soprattutto del nuovo statuto della Biennale, di una nuova e più viva partecipazione dei fermenti attuali) questa edizione della rassegna.

Ecco, dunque, due grandi spettacoli stranieri che alla stessa rassegna internazionale hanno portato un particolare motivo di prestigio e un autentico motivo di richiamo disgraziatamente non sempre avvertito da un pubblico che a Venezia, in occasione del Festival, appare del resto sempre un po' fantomatico e imprevedibile (questa, davvero, è una grossa questione da risolvere per l'avvenire della manifestazione: quante volte abbiamo visto purtroppo semivuota la platea della « Fenice » o frequentata da « pochi intimi » anche quella pur piccolissima del « Ridotto »?). Ecco, dalla Francia,

comunque, il « Theatre du Soleil » con la sua eccezionale proposta della *Cucina* di Wesker, e dalla Gran Bretagna il « National Theatre » con un singolarissimo allestimento di *Come vi piace* di Shakespeare.

A proposito di Shakespeare, è un peccato che per via di una particolare dimensione scenica condizionata dallo spazio e dalle caratteristiche del circo in cui lo spettacolo fu ideato e realizzato(il circo di Montmartre, a Pigalle) la regista Ariane Mnouchkine e la trentina d'attori a lei associati nella « società cooperativa operaia di produzione » chiamata « Théatre du Soleil » non abbiamo potuto portare a Venezia, una volta invitati dal Festival, quella loro straordinaria, sconvolgente interpretazione del *Sogno di una notte di mezza estate* che è stato il più clamoroso e importante avvenimento (come ebbi occasione di constatare personalmente) dell'ultima stagione a Parigi: interpretazione di un « sogno » inteso soprattutto come « incubo », per cui sulla pista del circo, interamente ricoperta di pelli caprine, con tutto quello di ferino che ne derivava, la commedia infinite volte rappresentata come immagine di un mondo amabilmente fiabesco in cui alla « incantevole leggerezza degli elfi » s'intonava regolarmente la vicenda umana dei quattro giovani che s'inseguono nella foresta, di notte, con « movimenti e passioni svolti secondo arabeschi leggiadri, come una danza elegante e astrusa governata dal capriccio d'amore », veniva rivelandosi bruscamente proprio come la ingegnosissima Mnouchkine l'ha definita: « la commedia più selvaggia, più violenta che sia possibile immaginare ».

Di conseguenza, in uno spettacolo straordinariamente acceso e mirabile nelle sue invenzioni, la foresta notturna si delineava come il dominio di dei oscuri e crudeli, e in essa si scatenavano i fauni seminudi come primordiali pellirosse, mentre il fatuo e simpatico Puck caro alla tradizione romantica appariva come un piccolo e sinistro mostro malvagio, e i quattro innamorati che s'inseguono, queste « creature del giorno », si trovavano intricati come in una giungla feroce, aggrediti da ogni più nera insidia, violentati e derisi dalle « creature notturne », uscendone tanto più laceri, feriti e insanguinati quanti più ben vestiti e « civilmente » atteggiati vi erano penetrati con leggerezza. Era un'interpretazione in chiave psicoanalitica (non per niente la stessa Mnouchkine è laureata in psicologia) per cui le « creature del giorno », nell'incontrare i demoni notturni — secondo la trama del *Sogno* da vedersi come un'allegoria — toccherebbero in effetti gli abissi della loro coscienza, o meglio del loro subconscio, come una liberazione onirica di primitivi e bestiali istinti umani: una interpretazione che poteva e può essere ovviamente discussa quanto ci pare, ma che in ogni modo si traduceva in uno spettacolo splendido, affascinante, dove tutti gli attori si dimostravano bravissimi nella loro direi quasi indemoniata partecipazione a un tipo di teatro veramente « totale » che include recitazione, gesto, plasticità, musica e infine danza intesa in senso rituale.

È un peccato, ripeto, che non sia stato possibile trasportare a Venezia questo *Sogno* che rappresenta evidentemente il risultato più evoluto e più complesso sinora raggiunto dal « Théatre du Soleil ». Ma non si può dire, d'altra parte, che presentandosi sul palcoscenico della « Fenice » con il suo allestimento della *Cucina* di Wesker (un allestimento che risale

La cucina di Arnold Wesker.

a tre anni or sono e per il quale il circo non fu una scelta estetica e determinante, come nel caso del *Sogno*, ma soltanto una sede di fortuna, questa eccezionale « équipe » di giovani non abbia avuto egualmente il modo di rivelare, sia pure in misura diversa dallo spettacolo shakespeariano, a livello più quotidiano e in certo senso più meccanico, gli eccellenti frutti di un appassionato e logorante lavoro teatrale nel quale, oltreché la genialità indubbia dell'appena trentenne regista che lo ha ispirato e diretto, s'intende chiaramente una dedizione totale, collettiva o meglio comunitaria veramente esemplare, allo spirito di un teatro non tanto da « recitarsi » quanto da vivere, godere o soffrire nelle vibrazioni anche spasmodiche di una ritualità che si propone a specchio della condizione umana.

Riesce difficile descrivere quanto mirabilmente, proprio in tal senso, il « gruppo » del « Théâtre du Soleil » sia riuscito a cogliere nel testo di Wesker (scritto nel 1958 ma rappresentato per la prima volta a Londra solo nel 1961) quel che di simbolico, di universale, lo differenzia da altre opere dell'autore inglese ben più chiuse in certi « spaccati » naturalistici e autobiografici: per esempio, da quelle due prime parti della sua « trilogia », *Brodo di pollo con orzo* e *Radici*, che sono state rappresentate in Italia dai teatri stabili rispettivamente di Bologna e Torino, e che hanno consentita già in passato (dispensandone quindi adesso) di definire la particolare personalità dello scrittore oggi trentaseienne specie in rapporto agli altri esponenti della nuova ondata teatrale che ha reso tanto vive le scene britanniche da una dozzina di anni a questa parte.

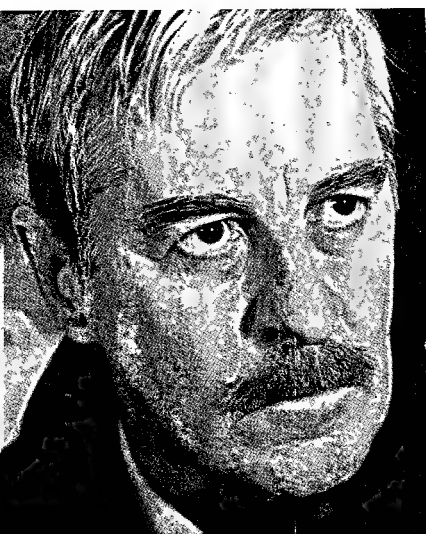
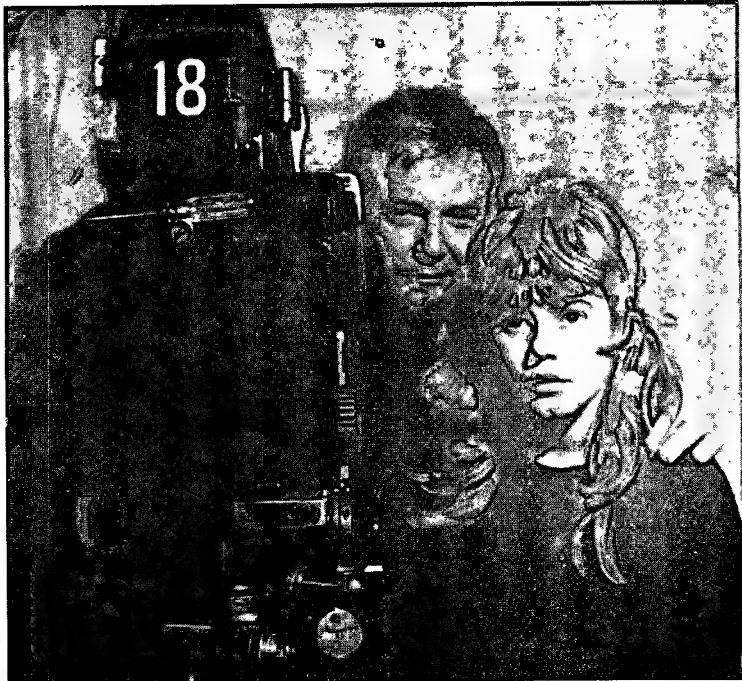
Riesce difficile, voglio dire, descrivere come l'effetto complessivo che Wesker stesso indica come fine del suo dramma (« Per Shakespeare il mondo sarà stato un palcoscenico ma per me è una cucina, dove la gente va e viene senza potersi fermare il tempo necessario per comprendersi ») sia stato raggiunto nella misura in cui lo spettacolo restituisce proprio l'immagine della cucina di un grande ristorante, con il suo clima affocato, con il suo meccanismo inesorabile, con il suo movimento frenetico, con i legami e gli scontri che uniscono e dividono anche aspramente tutti coloro che vi sono coinvolti come camerieri, senza che uno straordinario senso di verità, ottenuto grazie ad una azione mimetica e a un ritmo studiatissimi, debba obbligatoriamente riferirsi all'ambiente particolare così realisticamente ricostruito ma non inviti viceversa a riguardarlo come una sorta di girone infernale simile a tanti altri ambienti, a tante altre catene di fatica e di alienazione, che vincolano in particolare la condizione operaia.

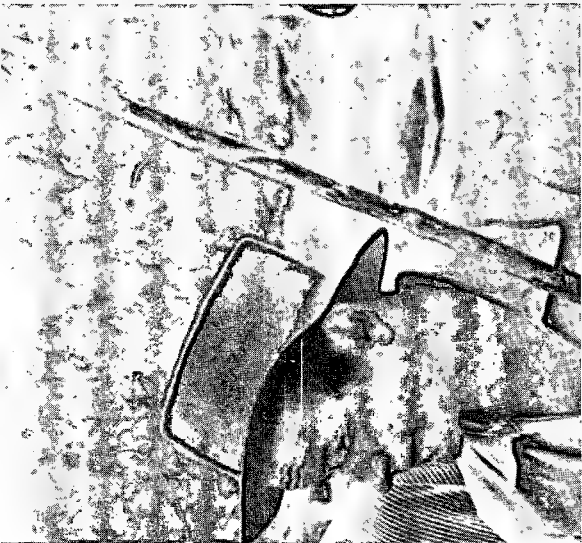
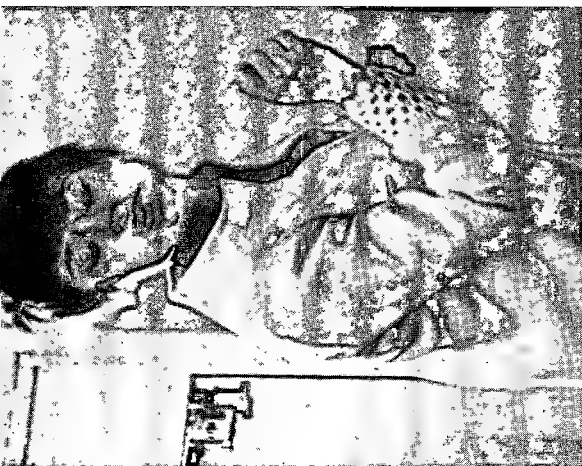
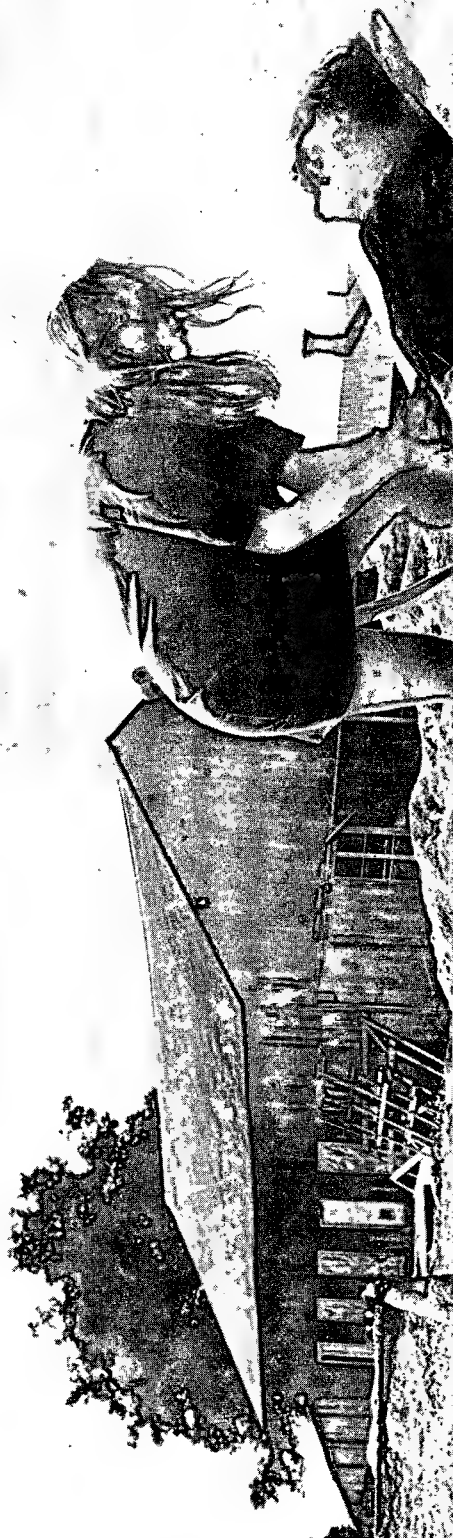
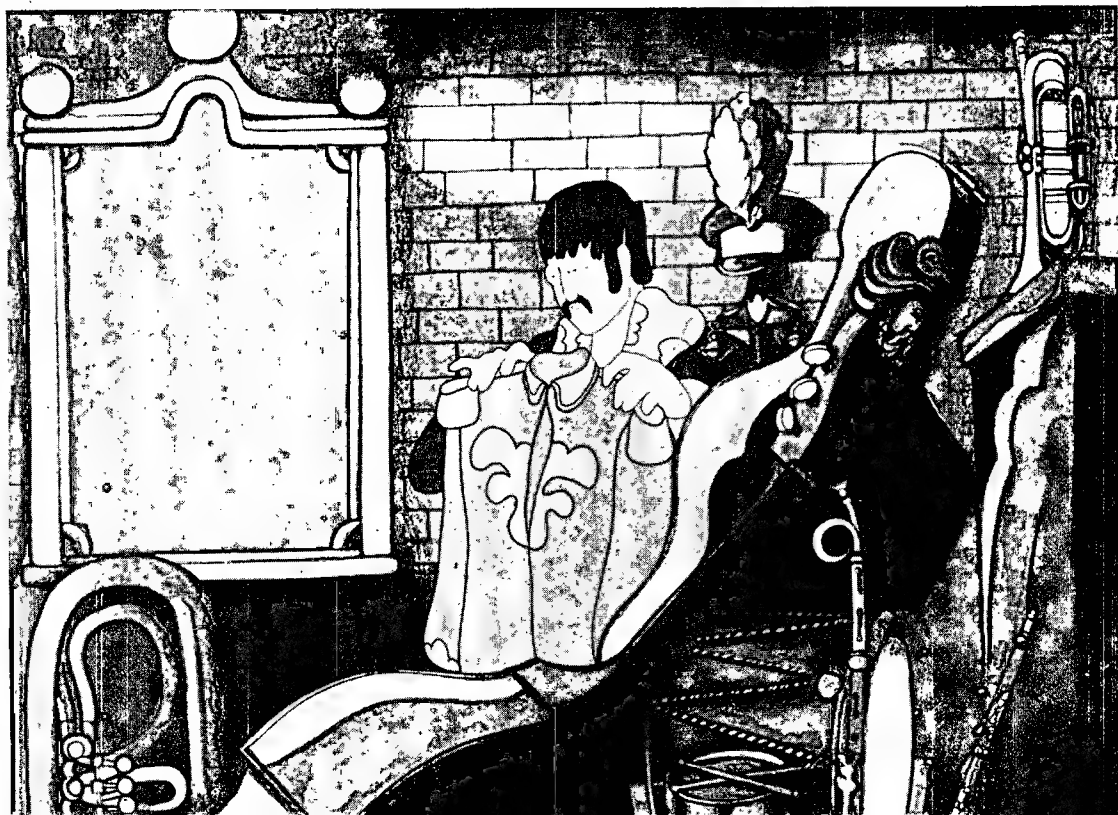
La cucina, dunque, come un mondo. La cucina come un mondo in cui ci si risveglia ogni giorno malvolentieri, con fatica, per occupare un posto e compiere azioni che saranno sempre eguali, metodiche, governate dallo stesso orario, e per ritrovare più o meno i volti degli stessi compagni amati, odiati o indifferenti: e tutta la « messa in moto » mattutina, lenta e precisa nella sua cadenza di movimenti e di battute, serve già bene nel testo, e serve benissimo nello spettacolo a definire via via i diversi personaggi, di varie razze, di vari umori, che giungono a raggrupparsi nel microcosmo ingombro di banchi metallici, fornelli, pentole, marmitte, spiedi e pile di piatti (la scena, efficacissima, è di Roberto Moscoro) e chiuso fra quattro

porte oscillanti e continuamente sbattute nel via vai delle cameriere che si fa sempre più assiduo e frequente quanto più si avvicina l'ora cruciale del pasto.

La bolgia infernale si annuncia sin dalla prima ordinazione che appunto una cameriera viene a gridare ai cuochi: « Due cotolette di vitella ». E a questo punto, dove Wesker si limita a proporre solo una sorta di canovaccio sul quale si può lavorare a piacimento, l'ingegno della regista e la bravura, il fervore, ma anche il perfetto, cronometrico coordinamento di tutti gli interpreti (sono trenta, e sarebbe fare ingiustizia al complesso nominando solo i nomi di quei due o tre che appaiono in maggior rilievo) si manifestano in una carica esplosiva di vitalità. Di ordinazione in ordinazione, nel movimento sempre più accelerato delle cameriere che fanno ressa e gridano intorno ai banchi, e nei gesti e nelle altre grida dei cuochi che si dannano a servire con la velocità richiesta dai clienti, voci e rumori si ingigantiscono in un tumulto assordante mentre il ritmo dell'azione si accelera gradatamente, in calcolata ossessiva e spettacolarmente irresistibile progressione, sino a raggiungere un vertice allucinante.

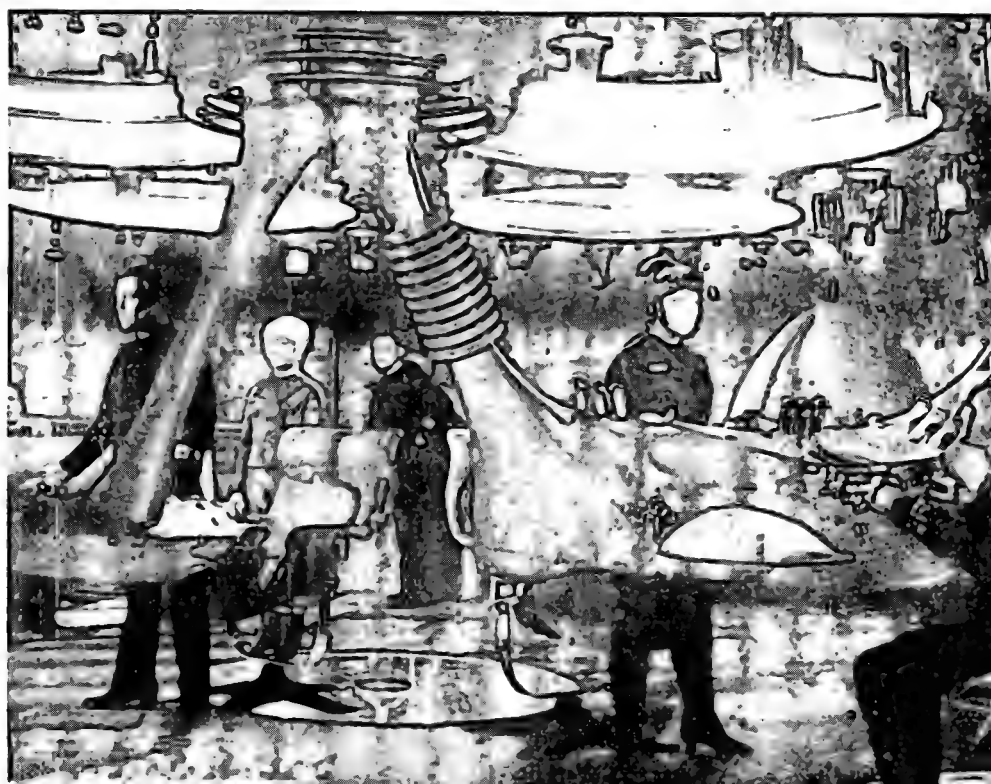
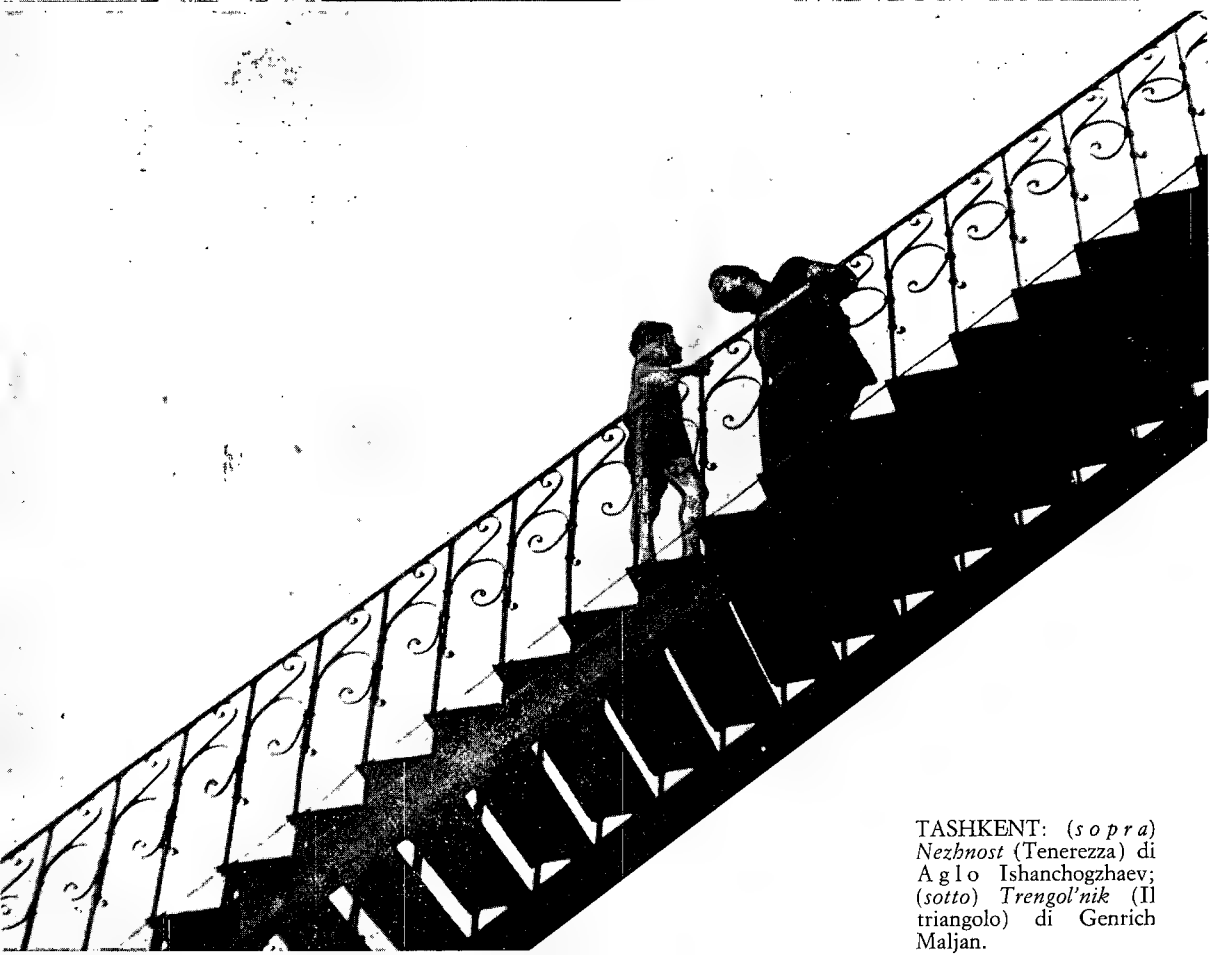
Dal buio che d'improvviso blocca nel suo acume la strepitosa sequenza (il termine cinematografico non è improprio) riemergono, come naufraghi, gli uomini reduci da quell'inferno. È l'ora della pausa, è l'ora in cui coloro che si erano trasformati in frenetici automi, come altrettante rotelline di un meccanismo vertiginoso e impazzito, tornano ad acquistare lentamente le loro singole personalità umane, a parlarsi, e anche a sognare. Sono sogni strambi o semplicissimi, che gli uni e gli altri si raccontano come in un gioco liberatorio, e che gli attori ripetono con giusti toni da quelle che appaiono le pagine più belle del testo, quelle dove Wesker conferma, e anzi affina, certo suo modo spoglio e sincero di toccare l'umanità essenziale dei personaggi, di parteciparne l'intima verità, di affratellarli allo spettatore in un'onda di sentimenti teneri, di giuste comprensioni.

Ma l'unico che ha un sogno vero, concreto, e lo vuole attuare al più presto, è il giovane tedesco Peter, innamorato della cameriera Monique, e impaziente che la donna divorzi dal marito, come gli ha promesso, e possa essere sua moglie alla luce del sole, illuminargli una vita che è stata sin qui oscura e inquieta, e dargli figli, come lui vorrebbe. Ma il dramma, nella sola e finale svolta in cui trova un imprevisto sussulto la quotidiana vicenda della cucina, sarà per l'appunto proprio qui: nella sconfitta di questo sogno, nella sconfitta di cui Peter prende coscienza da un colloquio con Monique che avviene alla ripresa del lavoro, quando si avvicina il pasto serale e già cominciano a giungere le prime ordinazioni, resuscitando il ritmo disumanizzante. Il dramma sarà tutto qui: nella rivolta di Peter che non regge alla sconfitta individuale quando già è sconfitto come gli altri dalla fatica collettiva, e si ribella, afferra un'accetta, spezza il tubo del gas che immobilizza di colpo il meccanismo della cucina, si ferisce alla mani, e si sente infine gridare, dal padrone del ristorante: « Ma che altro vuoi? Ti do da lavorare, da mangiare, ti pago. La vita è questo, no? Che altro c'è? Che altro ci può essere? ». E Peter se ne va, ferito dolorante e triste, voltandosi a guardare il padrone come a dirgli che non sarebbe mai capace di spiegare con le

SORRENTO-CINEMA SVEDESE: (*sopra*) *Jag är nyfiken-blå* (Io sono curiosa, blu), (*sotto*) *Jag är nyfiken - gul* (Io sono curiosa, giallo) di Vilgot Sjöman, con Lena Nyman, Börje Alstedt, Peter Lindgren; (*a sinistra*) *Skammen* (Vergogna) di Ingmar Bergman, con Gunnar Björnstrand.

SORRENTO-CINEMA SVEDESE: (*in alto*) *Syskonbädd 1782* (Sorella mia, amore mio) di Vilgot Sjöman, con Jarl Kulle, Bibi Andersson; (*sopra*) *Hugo och Josefin* (Hugo e Josefin) di Kjell Grede, con Fredrik Becklén, Marie Öhman; (*a destra*) *Jag älskar, du älskar* (Io amo, tu ami) di Stig Björkman, con Evabritt Strandberg, Dexter Gordon.

SORRENTO-CINEMA SVEDESE: (*a sinistra*) *Flickorna* (Le ragazze) di Mai Zetterling, con Harriet Andersson; (*a destra*) *Här har du ditt liv* (Vivi la tua vita) di Jan Troell; (*sotto*) *Badarna* (I bagnanti) di Yngve Gamlin.

LOCARNO: (*sopra*) *I visionari* di Maurizio Ponzi, Italia; (*sotto*) *The Yellow Submarine* di George Dunning, Gran Bretagna.

BERGAMO: *Gheroi Sipki* (Gli eroi di Scipka) di Sergej Vasiliev, 1954 (retrospettiva sovietica); (*a destra*) *Les gauloises bleues* di Michel Cournot, Francia.

(*a sinistra*) *Wszystko na sprzedar* (Tutto è da vendere) di Andrzej Wajda, Polonia; (*sotto*) *Gravitacija in fantasticna mladost cinovnika Borisa Horvata* (Gravitazione o La giovinezza fantastica dell'impiegato Boris Horvat) di Branko Jvanda, Jugoslavia.

TRENTO-MONTAGNA: (*sopra*) *Les neiges de Grenoble* di Jacques Ertaud e Jean-Jacques Languepin, Francia; (*a sinistra*) *Le pilier du Franzy* di René Vernadet, Francia.

TRIESTE-FANTASCIENZA: (*a sinistra*) *Battle beyond the Stars* (Battaglia oltre le stelle) di Kenij Ewkasaku, USA; (*sotto*) *Planet ausser Kurs* (Pianeta alla deriva, serie *Orion*), R.F.T.

TASHKENT: (*sopra*) *Nezhnost* (Tenerezza) di Aglo Ishanchogzhaev; (*sotto*) *Trengol'nik* (Il triangolo) di Genrich Maljan.

parole tutto quello che, in una cucina vista come il mondo, potrebbe e anzi dovrebbe esserci « d'altro ».

Come vi piace di William Shakespeare.

Istituito a Londra sei anni or sono e affidato alla direzione di Laurence Olivier, il « National Theatre » inglese, da parte sua, si è presentato per la prima volta in Italia portando al Festival veneziano *Come vi piace* di Shakespeare in un allestimento la cui caratteristica più vistosa e sconcertante è da vedersi nel fatto che tutte le parti della commedia, anche quelle femminili, sono interpretate da uomini.

Perché un'idea del genere? Perché sir Olivier, e presumibilmente il « literary manager » del « National » Kenneth Tynan, sono rimasti molto colpiti da un saggio indubbiamente acuto ma anche discretamente tendenzioso di Jan Kott inteso non tanto a scoprire (non ce n'era bisogno) quanto a sottolineare, ad approfondire e quindi a giustificare come un principio poetico essenziale, con un ampio soccorso di citazioni storiche, artistiche e filosofiche, quell'ambiguità sessuale che è ben riconoscibilie nei « sonetti » e in tanta parte del teatro di Shakespeare.

L'ambiguità, l'intrigo erotico fra sessi eguali e diversi, il « travestimento » che Kott propone di vedere addirittura sul piano metafisico, richiamandosi al « Convito » di Platone nonché al Rinascimento italiano (la Flora di Botticelli gli sembra un bel ragazzo travestito per la processione di Carnevale, il Verrocchio inventa gli angeli non assessuati ma combinanti il fascino di entrambi i sessi, per non parlare dell'androgina e ambivalente sensualità del Bacco fiorentino di Michelangelo, e ancora di quel David che si ravvia i capelli con femmineo gesto) trovarono del resto le condizioni più propizie sui palcoscenici dell'epoca elisabettiana in cui apparvero le opere di Shakespeare: palcoscenici dai quali, come si sa, le attrici erano escluse in forza di leggi severissime, sicché le donne assenti venivano sostituite, quando si trattava di parti amorose o riguardanti comunque personaggi di giovanile avvenenza, da ragazzi non di rado probabilmente castrati ma presumibilmente sempre attraenti e capaci di riprodurre con la mimica e con la voce certi verosimili atteggiamenti femminili da cui è anche probabile che riuscissero caratterizzati pur al di fuori della scena, e non soltanto nella forma.

Di tali condizioni Shakespeare profittò sino al punto di raddoppiare l'ambiguità ch'era già implicita nel travestimento femmineo di quei ragazzi, e cioè sino al punto di stabilire la più inquietante confusione fra i due sessi quando diversi suoi personaggi femminili sono indotti dal gioco scenico a travestirsi da uomo: come Viola nella *Dodicesima notte*, per esempio, come Porzia nell'ultimo atto del *Mercante di Venezia*, come Julia nei *Due gentiluomini di Verona* e soprattutto come Rosalinda, per l'appunto, in *Come vi piace*. Soprattutto Rosalinda, voglio dire, perché in questa commedia, molto meno gioiosa di quanto spesso si è creduto ma piuttosto malinconica e struggente nel suo clima misterioso (fatto di cui non tenne abbastanza conto il più recente allestimento italiano curato due anni or sono da Franco Enriquez per lo « Stabile » di Torino), il travestimento in abiti maschili della protagonista riesce particolarmente insistito e significativo.

Non per niente quando Rosalinda lascia il palazzo del duca usurpatore insieme con la cugina Celia, e per non farsi riconoscere indossa un abito da uomo, assume quel nome di Ganimede che è simbolo dell'omosessualità maschile. Difatti, quando nella emblematica foresta di Arden, che non è solo il rifugio del duca spodestato e della sua piccola corte ma il luogo emblematico dell'evacuazione dalle regole della vita, ella incontra l'amato giovane Orlando, si guarda bene dal farsi riconoscere da lui che pure a sua volta la cerca e l'invoca infiammato di passione ma conduce a lungo, al contrario, un gioco estremamente teso sul filo dell'equivoco, sino al punto che lo stesso Orlando pare cedere al fascino di colei (o di colui?) che continua a farsi credere un maschio e a farsi chiamare Ganimede.

Ora, d'accordo: la convenzione della favola, se vieta a Orlando di riconoscere la fanciulla che ama sotto le spoglie virili, non impedisce tuttavia di supporre che certo suo cedimento almeno sentimentale nei confronti dello pseudo-Ganimede si giustifichi nell'attrazione normalmente eterosessuale che'egli prova istintivamente nei confronti di un personaggio che è in effetti quello di Rosalinda. Già: ma se questo personaggio di femmina travestita da maschio è interpretato da un maschio che alla fine del gioco, al momento del convenzionale scioglimento della favola e dei conseguenti sposalizi, riapparirà travestito da femmina, si capisce che tutto può cambiare aspetto e significato rendendo persino possibile l'ipotesi che Shakespeare, nel momento più rischioso del gioco, quando una vera e propria scena erotica, sia pur sfumata e lievissima, viene in effetti recitata da due uomini vestiti da uomini, voglia proporre una sanzione estetica e lirica, nell'interiore verità che si libera come dai sogni nella foresta di Arden, anche all'amore omosessuale.

Così, Olivier e Tynan hanno evidentemente creduto di recuperare un'autenticità essenziale del testo tornando ad affidare il personaggio di Rosalinda a un uomo (e quindi anche le altre parti femminili a interpreti maschili) proprio come si usava ai tempi di Shakespeare. Ma le cose si sono cambiate. John Dexter, regista assistente del « National », ha declinato l'invito a mettere in scena *Come vi piace* su tali presupposti. E Clifford Williams, il regista che viceversa ha accettato l'invito, non ha mancato tuttavia di spostare il significato dell'interpretazione « tutta maschile » in termini abbastanza diversi da quelli suggeriti dal saggio di Jan Kott.

Quindi, niente ricostruzione « filologica » di uno spettacolo elisabettiano, e su questo penso che tutti fossero d'accordo. Ma niente ricorso, anche, a ragazzi tali da suggerire immagini femminili particolarmente verosimili, e utilizzazione invece di attori adulti e ben piantati come Roland Pickup (nella parte di Rosalinda), Charles Kay (Celia), Anthony Hopkins (Andrey) e Richard Kay (Phoebe) il cui travestimento doveva essere, come difatti appare, molto approssimativo e quindi tale da non fare mai dimenticare allo spettatore la deliberata convenzione su cui si regge lo spettacolo, una convenzione che quindi meno serve nel caso ai fini di una più sottile individuazione dell'ambiguità shakespeariana che a quelli, come ha dichiarato il regista, di « smaterializzare » la commedia, di togliere una realistica fisicità (implicita nella presenza concreta della donna) a quella che Clifford Williams intende invece come una « metarealistica », e quindi

metafisica, favola in cui, al di là di ogni sua manifestazione superficiale, l'amore ha da essere inteso come un'essenza ideale cercata e dibattuta dai personaggi attraverso un dibattito di cui l'azione non è che il pretesto.

Resta comunque un bel caso quello che per vedere in *Come vi piace*, come forse è proprio giusto vedere, una « commedia filosofica », una sorta di dialogo platonico, occorra liberarsi dall'ingombro (giacché in definitiva si tratta proprio di un inutile, appiccicato ingombro) di quegli attori travestiti da donna che, alla prova dei fatti, non appaiono che un espediente sostanzialmente inutile, spiegabile soltanto forse in certa ombra di misoginia, o almeno in certa sfiducia circa le capacità delle attrici a sostenere un impegno intellettuale, che sembrano alla radice di un'idea tutt'altro che felice.

Resta da dire, tuttavia, che da quell'ingombro non è poi difficile liberarsi, grazie alla misura degli attori cui si affida l'ingratissimo compito, e che una volta che si accetta la convenzione, una volta che si supera l'ovvio fastidio di quei mascheroni, non è possibile non apprezzare la linea generale di uno spettacolo che riceve il suo clima freddo, di spirituale purezza, dalla scena di Ralph Koltai: come due grandi merletti bianchi, stracciati, contro uno sfondo nero, dinnanzi a cui calano una sorta di stalattiti, o di canne d'organo trasparenti, ad accentuare l'astrazione magica e rarefatta che si addice all'interiore verità dei sogni, così come vi si addicono i costumi (dello stesso Koltai) che attraverso una varietà mai precisabile di fogge attingono anche a sembianti moderni, e così ancora come vi si addice la libertà della musica di Marc Wilkinson che dapprima « estranea » dal suo realismo il combattimento fra Orlando e il lottatore caro al duca con un commento di « jazz freddo » e in seguito modula le bellissime canzoni di Shakespeare in motivi di antico suono popolare ma con il gusto contemporaneo del « folk »: alla maniera, direi, di una Joan Baetz.

In questo clima, che rifiuta ovviamente ogni spunto farsesco al di là di misure appena accennate, e in cui lo stesso clown Touchstone (interpretato da Derek Jacobi) usa un'arguzia molto elegantemente distaccata, è chiaro che tanto più doveva risaltare l'amara, scettica e insieme dolce meditazione di Jacques, il malinconico e anche un po' enigmatico personaggio cui Shakespeare affida una disincantata visione del mondo, e che trova un interprete mirabile in Philiph Locke, un attore che ricorda il viso pallido e affilato del compianto Leslie Howard ma che mostra pure di avere ascoltato con profitto il grande sir John Gielgud. Anche gli altri interpreti sono più o meno bravi e tutti bene intonati al registro dello spettacolo.

Una delle ultime sere di Carnovale di Carlo Goldoni.

In campo nazionale, anche quest'anno il Festival di Venezia non ha mancato alla sua tradizione di offrire l'« anteprima » di spettacoli destinati successivamente a caratterizzare, con una loro particolare importanza, la stagione teatrale italiana. Si è trattato, stavolta, di *Una delle ultime sere di Carnovale* di Goldoni, con regia di Luigi Squarzina per il « Teatro Stabile di Genova » e de *Il candelaio* di Giordano Bruno molto coraggiosamente allestito da Luca Ronconi con il « Complesso associato registi-attori » di cui lo stesso regista fa parte con Valentina Fortunato, Sergio Fantoni e Osvaldo Scaccia.

Per quanto riguarda lo spettacolo goldoniano, è il caso di riferirsi anche a un'altra tradizione del Festival: quella che, sin dal suo inizio (e cioè dal 1934) vuole una interpretazione d'alto livello di almeno una commedia dell'« avvocato veneziano » come perno e richiamo costante di un programma per il resto aperto a proposte sceniche di ogni provenienza e carattere: una tradizione, quest'ultima, che è poi anche dovere, se si considera la circostanza che la rassegna organizzata dalla Biennale rimane anche l'unica occasione per Venezia (ormai da decenni priva di un teatro stabilmente dedicato alla prosa) di rendere omaggio al grande commediografo che pure proprio qui, nella sua città, fra la sua gente, qui dove ancora si parla quel « lenguazo » del quale tanto mirabilmente egli riuscì a esaltare l'estrema comunicatività espressiva e certa prodigiosa musicalità, meriterebbe ovviamente d'essere onorato con la più assidua e vitale iniziativa: come Shakespeare a Stratford-on-Avon, come Mozart a Salisburgo come Wagner a Bayreuth, e via dicendo.

Non tutti gli anni, purtroppo, è stato possibile tuttavia al Festival veneziano di rendere il consueto omaggio a Goldoni, o di renderlo a un degno livello. Ma questa volta bisogna dire che, almeno nell'ambito dello stesso Festival, traendo pretesto da una manifestazione internazionale, proprio Goldoni e Venezia si sono ritrovati nel clima giusto, in una consonanza di umori antichi, nella radice di costumi e soprattutto di sentimenti profondi.

Si sa che *Una delle ultime sere di Carnovale* fu il testo (rappresentato al Teatro San Luca il 16 febbraio 1762, secondo gli accertamenti più probanti) con cui Goldoni diede il suo addio a Venezia, prima di partire per Parigi dove aveva accettato l'invito della « Comédie italienne » e non prima, anche, di avere inutilmente cercato nella sua città un impiego anche modesto, anche in un ufficio pubblico, nel momento in cui stava per esaurirsi il suo contratto con l'impresario Vendramin.

In che modo e per quali vie nella commedia dovesse intendersi tale addio, e quindi la presenza autobiografica dell'autore dietro i suoi personaggi, nessuno lo ha detto meglio di Goldoni stesso nella prefazione al tomo XVI dell'edizione Pasquali: « Essendo io in quell'anno chiamato in Francia, e avendo risolto di andarvi per lo spazio almeno di due anni » (e invece Goldoni non sarebbe più tornato, quell'addio sarebbe stato definitivo), « immaginai di prender congedo dal pubblico di Venezia col mezzo di una commedia; e come non mi pareva ben fatto di parlare sfacciatamente ed alla scoperta di me, e delle cose mie, ho fatto dei commedianti una società di tessitori, ossia fabbricanti di stoffe, ed io mi sono coperto col titolo di Disegnatore. L'allegoria non è male adattata. I comici eseguiscono le opere degli autori, e i tessitori lavorano sul modello dei loro disegnatori. »

Ecco, dunque, come ancora lo stesso Goldoni, e ancora più esplicitamente, confermerà più tardi nelle sue *Memorie*, che l'autore, per esprimere la mestizia del distacco, per difendersi da ingiuste accuse, per testimoniare infine con i toccanti accenti di una battuta celebre (« Mi scordarme de sto paese? de la mia adoratissima patria?... », etc.) il suo intatto e anzi più che mai struggente amore per Venezia, vuol farsi riconoscere e intendere, in chiave allegorica, nel personaggio di Anzoletto,

appunto il « disegnatore » che nella commedia sta per lasciare Venezia, invitato anche lui a lavorare per due anni in terra straniera, precisamente in Russia, e anche lui preoccupato di rassicurare i suoi amici e in genere i suoi concittadini circa le buone ragioni del pur doloroso distacco e circa la promessa di un ritorno.

A questo punto, si capisce che la commedia è leggibile su due diversi piani, e che il problema sta nel vedere se *Una delle ultime sere di Carnovale* risulti tuttora apprezzabile soltanto come allegoria per quanto essa ci dice della figura di Goldoni colta in una sua svolta fondamentale, e per quanto più estesamente essa ci partecipa dell'anima del commediografo (ma forse, allora, toltone certo suono arcanamente malinconico, certe vibrazioni di estenuata tenerezza, l'interesse sarebbe soltanto storico, giacché l'allegoria si rivolgeva unicamente agli spettatori veneziani del 1792), oppure se la sua forma letterale, anche a non tener conto del fatto autobiografico, risulta tale da giustificarla fra le opere riuscite dell'autore, anzi fra le sue più tipiche e affascinanti, tanto che la rappresentazione ne riporti tutt'oggi un suono vivo, un rilievo preciso di personaggi, un ritratto fra l'affettuoso e il pungente di certa società e di certo costume.

La questione, che ha impegnato i più qualificati e profondi studiosi di Goldoni, è stata in generale risolta a favore della seconda alternativa, o meglio in una concatenazione dei due intenti di Goldoni (scrivere una commedia, e confessarsi al pubblico) per cui nell'ispirazione suscitata dai sentimenti particolari dell'autore, in quel momento, si concreta tuttavia l'autonomia estetica di un testo che ha molte cose da dirci sul mondo veneziano dell'epoca, sullo stile dell'autore, e in particolare sulla sua mirabile facoltà di suscitare il teatro, e tutta la vita che nel teatro si riflette, con la semplice « chiacchiera » promossa da situazioni semplici o convenzionali come quella che, per l'appunto, si definisce dalla riunione mediocremente festosa cui convengono, in una sera di Carnevale, nella casa del tessitore Zamaria, dodici persone, tre coppie fatte e tre coppie da farsi, bene avvertendo che delle tre « fatte » almeno due sono « ridicole » per via di tratti bizzarri e di manie, mentre va da sé che le altre tre si « faranno » regolarmente, nello scioglimento, fra i poli di un altro « ridicolo » (la promessa nuziale fra lo stesso Zamaria e una matura ricamatrice francese) e del « patetico » sulle cui corde vibra l'esaudimento amoroso di Domenica, figlia del padrone di casa, cui sarà consentito di sposare il diletto Anzoletto, e di seguirlo quindi in Russia.

A confermare l'autonomia sostanziale della commedia, l'acutezza psicologica della sua « chiacchiera » e il suono squisito, musicalissimo, del « lenguazo » che ancora si possono riconoscere nel « Carnovale », al di là di ogni studio erudito e di ogni sottile introspezione, sta comunque lo spettacolo di Squarzina che ha divertito, commosso, o a tratti quasi incantato il pubblico veneziano, a dispetto di un intervento registico certamente ingegnoso e suggestivo ma estremamente discutibile. Si tratta di questo: per due volte (a metà della recita e nel finale) l'azione si blocca di colpo, e mentre tutti gli altri personaggi restano come folgorati, paralizzati, nel gesto che stavano compiendo, Anzoletto esce dalla sua « parte

in commedia » per recitare, nei panni di Goldoni, proprio quei passi della prefazione e delle *Memorie* nelle quali l'autore spiega l'allegoria che c'è sotto il testo.

Ora, non è tanto discutibile l'utilità di una vera e propria « informazione didattica » che in tal modo si impartisce allo spettatore, quanto quello che ne deriva nei confronti del personaggio stesso di Anzoletto nel quale lo spettatore è così portato a vedere più il cinquantacinquenne, stanco, malinconico Goldoni che non la figura di un « disegnatore » che nella lettera del testo è invece giovane, amoroso, pieno di legittime speranze: uno spostamento d'ottica che viene per giunta quanto mai incoraggiato dalla recitazione troppo flebile, sommessa, o addirittura spenta, nella quale è stato costretto un attore di ben più vitali e già dimostrate risorse qual è Giancarlo Zanetti. Ma, nell'ipotesi di escludere i due « stacchi », diciamo così, « didascalici » e di riportare Zanetti a una più fresca e opportuna espressione del personaggio, ben poco ci sarebbe ancora da sottrarre alla positività eccellente di uno spettacolo per tanti aspetti riuscitissimo e a suo modo esemplare: forse gli accenti troppo caricati della coppia innamorata ma scorbutica interpretata da Grazia Maria Spina e Gianni Fenzi, forse certe cadute complessive di tono verso la fine, in un banchetto piuttosto stanco, certamente quel cedimento di gusto che si avverte nella scena del cortiletto dove il regista manda Domenica e Anzoletto a sospirare sui casi loro mentre scendono fiocchi di neve come nel terz'atto della *Bohème*.

Resterà in ogni modo memorabile, come un momento altissimo e strepitoso di teatro, l'eccezionale scena della « meneghella », la partita a carte nella quale cinque coppie sfogano insieme il gusto del gioco, rivelano i loro caratteri, sciolgono e tornano a stringere le loro alleanze, secondo tempi e modi di straordinaria efficacia che trovano, al centro, quell'eccellente attore che è sempre Eros Pagni come un impagabile « conduttore ». Ma quante altre scene, quante altre invenzioni, quante altre sensibilissime sfumature, ci sarebbero da ricordare? E, ancora, quanti altri bravi e bravissimi attori, fra quelli che da tempo costituiscono il nucleo essenziale dello « Stabile » genovese (la squisita Lucilla Morlacchi, gli eccellenti Omero Antonutti e Camillo Milli) e fra gli altri che si sono felicemente aggiunti al complesso nell'occasione, come la lepida e sottile Lina Volonghi, o come i veneti, tutti efficacissimi, Elsa Vazzoler, Toni Barpi e Wanda Benedetti?

All'atmosfera, al senso figurativo (naturalmente attento a certa pittura veneta del settecento, e anche alla fluida scorrevolezza dello spettacolo (che non avrei tuttavia diviso in due tempi, sconvolgendo l'esile ma razionale struttura dei tre atti) si è prestato l'ingegnoso apparato scenografico di Gianfranco Padovani, autore anche dei sobri eppure ammirevoli costumi, che nella cornice fissa degli elementi fondamentali e delle spente tinte prevalenti, consente con un semplice scorrimento di pannelli che l'azione proceda senza soluzione di continuità, trasferendosi di stanza in stanza (e anche nel cortiletto accennato) della casa del tessitore, con effetti spesso inediti e sempre funzionali.

Il Candelaio di Giordano Bruno.

Da Goldoni occorre fare naturalmente un notevole salto indietro nel tempo per risalire a Giordano Bruno: quel Bruno che, tanto a differenza del mite, prudente, borghesissimo autore veneziano, fu veramente, a suo modo, e lo fu al punto da non rinnegarsi neppure davanti al rogo, quello che oggi molti si limitano soltanto a dichiarare o a pretendere di essere: un « contestatore globale ». C'è la sua vita che parla, in proposito: ci sono i gesti e gli atteggiamenti, le ribellioni e il coraggio, dell'uomo inquieto, del religioso deluso, dello scienziato preveggente, in fondo al cui destino, una volta costretto a fuggire da Napoli abbandonando l'abito monacale, sta il supplizio atroce in Campo dé Fiori. E l'intera sua opera filosofica e letteraria, la dialettica e le ricerche di un pensiero che precorre i tempi, l'affermazione ostinata di verità troppo sconvolgenti per non essere negate da un conformismo codificato, hanno la loro premessa in un rifiuto assoluto e sprezzante della società corrotta, della falsa cultura e della malintesa religione che riescono del resto storicamente accertabili nella putrescenza del mondo tardo-Rinascimentale, verso la fine del cinquecento.

Ma basta leggere *Il Candelaio*, questa unica commedia di Bruno, questa singolare e stravagante parentesi fra i suoi studi più severi e arditi, per intendere in tutta la sua intransigenza (nel caso esasperata dalla ferocia del sarcasmo) la posizione critica e rivoluzionaria dell'autore contro la società e il « sistema » del suo tempo. Pure accettandola, infatti, come lo sfogo di un « fastidito » (secondo un'autodefinizione) nei primi amari tempi del suo esilio dall'Italia e in un momento nel quale il suo spiritaccio voleva farsi ricordare a Napoli come ben vivo e tutt'altro che domato dalla persecuzione (ma in tale stato d'animo, in tale condizione di « fastidito », il De Sanctis vide addirittura la « chiave del suo spirito ») rimane tuttavia da constatare che proprio nella deformazione abnorme, grottesca e anche livida che *Il Candelaio* propone di un mondo rifiutato, e quindi anche sul piano del linguaggio scopertamente osceno, che risuona lungo tutta la commedia, con intenzioni anche blasfeme, la polemica o meglio la negazione raggiungono, come è stato notato, « momenti di violenza estrema, di accanimento acre, di irrisione amara e aspra ».

Si può capire, adesso, con i tempi che corrono, e con le avvisaglie già fornite da certi tentativi di sospingere verso polemiche attuali quella carica eretica e quelle tensioni verso un mondo nuovo che sono tipiche di molto teatro cinquecentesco, come l'annuncio della prima vera e propria messa in scena del *Candelaio* (impresa che mai alcuno, prima, aveva tentato, restando lo spettacolo presentato da Paolo Poli quattro anni fa solo una liberissima e ridottissima versione della commedia pressapoco a livello di cabaret) potesse suscitare qualche sospetto circa eventuali e poco auspicabili tentazioni di trasportare nei nostri giorni almeno certi motivi della « contestazione » bruniana, o comunque soltanto di forzare, svisandoli, quelli che sono i ben chiusi, e ben datati, significati di un testo già per suo conto tanto eversivo e scottante.

Ma il regista Luca Ronconi, mentre ha trovato tutto il coraggio necessario per affrontare il compito arduo e probabilmente disperato di portare sul palcoscenico una commedia che per confusione d'intrigo e asperità

di linguaggio è già difficile seguire sulla pagina senza il soccorso di note illuminanti, ha confermato nell'occasione anche quelle qualità di rigore, di acutezza e di stile che lo hanno segnalato negli ultimi anni come una personalità fra le più interessanti e vive del teatro italiano. Così, lo spettacolo insolito, e culturalmente tanto importante, che è stato presentato al Festival Internazionale del Teatro, è apparso improntato a una severa concentrazione intorno al nucleo lessicale, intoccabile, del testo, e a una ferma delimitazione dei suoi confini storici cui meglio ancora avrebbe tuttavia contribuito, oltre ai costumi azzeccati di Enrico Job, una scenografia meno astratta e indefinibile di quella, pur non priva di suggestione, che Mario Ceroli ha costruito uitilizzando unicamente materiali di recupero e soprattutto porte e finestre fuori uso: un modo piuttosto dubbio di « ricostruire », secondo le intenzioni del regista, « l'immagine fantastica di un mondo prossimo alla sua liquidazione, eppure ancora tenacemente e drammaticamente attaccato alle proprie superstizioni e privilegi, e condizionato dall'ignoranza ».

Più opportunamente, comunque, proprio l'immagine di tale mondo è stata cercata nei termini di un'interpretazione che cerca il suo valore filologico nell'osservanza scrupolosa del linguaggio bruniano, rispettando tutti gli arcaismi e le difficili locuzioni che gli appartengono, e cercando di recuperare in fatto di espressività quello che fatalmente va perduto sul piano della chiarezza. In tal modo, Ronconi ha intelligentemente afferrato quella che, al di là di una faticosa e maldestra appropriazione di certi moduli tipici di un teatro comico che attraverso l'Aretino attinge la beffa boccaccesca e addirittura i lazzi plautini, e quindi al di là dell'intrigo confuso e dei scontatissimi fatti, rimane la caratteristica più originale, ingegnosa e illuminante della commedia: l'invenzione del linguaggio, anzi dei diversi linguaggi, a diversi livelli, ciascuno dei quali si riferisce ad altrettante situazioni della società e della cultura e denuncia, una volta attribuito a personaggi-tipo, come proprio dietro certe forme linguistiche e il loro uso le situazioni stesse, ovverosia i « sistemi », abbiamo costruito la propria tranquillità, la buona coscienza, la sicurezza.

Queste cose sono state indagate e dette benissimo da Giorgio Bàrberi Squarotti nella sua nota introduttiva all'edizione del *Candelaio* pubblicata nel 1964 da Einaudi, e tanto vale lasciare allo stesso acuto studioso di definire i diversi linguaggi cui si è accennato. Ecco dunque la « grande demistificazione del linguaggio petrarchesco » per quanto riguarda la vicenda di Bonifacio, l'ambiguo e sordido « candelaio » che a una certa età si trasforma in « orefice », secondo le oscure metafore di Bruno, e cioè, in pratica, dalle « amicizie particolari » torna a desiderare le donne, ma sempre in un modo sordido e ambiguo, con una viziosa untuosità che si carica di odiosa ipocrisia proprio quando si maschera nella vuota enfasi di espressioni ormai esclusivamente decorative, del tutto « estranee alle condizioni reali dei sentimenti ».

È un peccato che un attore pur tanto serio e dotato come Sergio Fantoni sia stato indotto a una recitazione talmente gonfia e deformata da assorbire già tutta in se stessa la carica polemica e satirica del rapporto fra personaggio e lessico, sicché il suo Bonifacio appare agli spettatori come

il simulacro flaccido e svuotato di un personaggio su cui già è stata esercitata ogni aggressione sarcastica, e di cui rimane ormai solo una grossa ma inerte parodia.

Più a posto appare Mariano Rigillo nei panni di Bartolomeo, l'avaro che si lascia raggirare dai tranelli di un'alchimia che pretende di trasformare in oro e argento i più vili dei metalli, lo sciocco cui si applica « una operazione di corrosione dall'interno del linguaggio dell'approssimativa scienza contemporanea a Bruno ». Ma dove l'invenzione lessicale trova le sue punte geniali è nel personaggio di Manfurio (al quale Mario Scaccia ha conferito una dizione esemplare oltreché un segno stilistico eccellente, riuscendo per virtù espressiva a rendere di chiara comprensione anche passaggi ostici e oscuri) e cioè nella « deformazione grandiosa del latino pedantesco, della lingua della comunicazione dotta ridotta a puro scheletro grammaticale ».

Contrapposto ai tre personaggi principali, le cui vicende procedono parallele nel corso di una sola notte e si concludono tutte in modo analogo, ovverosia con la beffa e lo scorno dei quali i personaggi stessi sono vittime ad opera di una banda picaresca di furfanti, c'è infine il linguaggio rozzo, plebeo, violento, ma finalmente autentico, di questi stessi artefici delle beffe che dall'antico ruolo dei servi vengono ribaltati a una viva e determinante presenza popolare, con tutta la carica di un istinto vitale che Bruno registra senza valutazioni morali. Ma la grande trovata dell'autore sta infine nel fatto non soltanto che « la dottrina e la cultura falsificate vengano smascherate dal violento intervento della beffa popolare, dai personaggi più umili » ma addirittura che « truffatori e ladri si travestano da sbirri e ne assumano linguaggio, azioni, propositi, per compiere quell'atto di giustizia superiore che è la pena per la stoltezza e per l'autentico tradimento della scienza, della filosofia, della letteratura, rappresentato da Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio ».

C'è da dubitare che a tale assunzione di personaggi popolari giovi, nel caso, l'uso di otto giovanotti « presi dalla vita » (ma per quanto riguarda Ninetto Davoli meglio sarebbe dire preso dai film di Pasolini) e tutti ben provvisti di saldo accento romanesco, un romanesco da borgata, laddove Bruno voleva attingere in un autentico bassofondo napoletano, e laddove, in ogni caso, per pronunciare difficili battute occorrevano comunque attori veri: come l'ottimo Alessandro Sperlì che, nel ruolo di capobanda Sanguino, saldamente attesta la sua provenienza non dalla strada ma da altri palcoscenici.

Nella zona d'invenzione popolare stanno ancora le figure della mezzana (una Laura Betti forse un po' troppo rinsecchita e saltellante), della moglie delusa di Bartolomeo (una sapida e ben colorita Pina Cei), della prostituta Vittoria agognata da Bonifacio (una fresca e saporosa Daria Niccolodi), e se vogliamo, anche del servo Ascanio (la cui funzione un po' distaccata, quasi di commento, è ottimamente resa da Marzio Margine), del negromante Scaramuré (Antonio Casagrande) e del falso alchimista Cencio (Graziano Giusti), mentre per conto loro se ne stanno la moglie di Bonifacio (la cui sola lunga e scabrosa battuta è magistralmente sostenuta da Valentina Fortunato) e il pittore Gioan Bernardo, cauto

demiurgo della vicenda e promotore delle varie punizioni, nel quale si è voluto che Bruno abbia voluto raffigurare se stesso, e certamente ne hanno tenuto conto il regista e l'interprete Roberto Herlitzka conferendo al personaggio, insieme con la critica lucidità, un'ombra vaga di malinconia.

Conclusione? Dallo spettacolo accuratissimo, ingegnoso, ricco di tanti bravi attori, ma anche non privo, come si è detto, di squilibri e difetti vistosi, si esce abbastanza perplessi. Ma l'impressione sostanziale suggerisce l'idea che se la commedia pur famosa di Bruno mai aveva trovato serie rappresentazioni sino ad oggi (e sono passati quasi quattro secoli dalla sua pubblicazione) ciò non è avvenuto casualmente ma per una evidente carenza di vera teatralità, di vera presa sul pubblico, accertabile in un'azione scenica che si manifesta piuttosto larvale o, peggio, soltanto pretestuosa nel servizio che le tocca di rendere a una pur vivacissima invenzione di linguaggi e a una sottesa carica di polemici, aggressivi e sia pure ben comprensibili furori.

Futur-Realtà di Gabriele Oriani.

Siamo alla fine. In coda al Festival , dopo tre rinvii, è stato presentato *Futur-Realtà*, un singolare spettacolo che trova il suo spazio in quell'ambito della ricerca cui una rassegna che intende offrire ogni anno un panorama del teatro contemporaneo non può essere certo indifferente. Meglio, tuttavia, che sul palcoscenico del « Ridotto », e nel programma specifico del Festival teatrale, proprio lo spettacolo in questione, questo primo esperimento compiuto dal « Tecnoteatro » ideato dal giovane regista Gabriele Oriani e compreso fra le attività del Teatro Stabile di Torino a cura di Giuseppe Bartolucci e con la collaborazione di Gualtiero Rizzi, avrebbe forse trovato una sede opportuna e una funzione utilissima in un padiglione di quella Biennale d'Arte che negli stessi giorni stava per chiudere i cancelli nello scenario ormai autunnale dei Giardini.

Ciò per una doppia ragione. Intanto, perché un'eventuale rappresentazione quotidiana (si va per ipotesi, naturalmente) di questo « spettacolo-mostra » nell'area dell'esposizione artistica sarebbe riuscita a conferire un più ampio e illuminante significato alla sezione che la Biennale ha dedicato a « Quattro maestri del primo Futurismo » e in particolare all'opera e alle idee del pittore torinese Giacomo Balla, scomparso dieci anni or sono, e cioè proprio dell'artista al quale, anche non più riportandone nel titolo la caratteristica firma che si legge nelle tele esposte (« Futur-Balla »), lo spettacolo stesso continua soprattutto a riferirsi quando si propone come una « elaborazione di materiali futuristi per una scrittura scenica d'oggi », e quando dunque riguarda il Futurismo degli « anni dieci », legge i suoi manifesti e coglie le sue intuizioni, non per rievocarlo « come era » ma per suggerire un'idea di quello che avrebbe potuto essere, almeno sul piano di una espressione scenografica, con il soccorso di tutti quei complessi strumenti audio-visivi, di elaborazione elettronica, di cui oggi si dispone.

Un paragone molto interessante si sarebbe potuto stabilire, sempre in tale ipotesi, fra quel modellismo plastico-cinetico-luminoso che alla Bien-

nale ricostruiva in miniatura la scenografia e i giochi di luce ideati da Balla per i *Fuochi d'artificio* di Strawinski al Teatro Costanzi di Roma nel 1917 e la libera interpretazione che, degli stessi *Fuochi d'artificio*, propone nel suo finale lo spettacolo di Bartolucci e Oriani non già ripetendo gli effetti modesti che l'artista riuscì a ottenere dalle limitate risorse del suo tempo ma cercando invece d'interpretare le invenzioni e i propositi (sul filo dell'arbitrio, naturalmente, ma con risultati di forte suggestione), nel fatto di utilizzare per l'appunto i più perfezionati strumenti elettronici per creare quel rapporto fra suono e luce, quei colori cangianti, quelle immagini in movimento, che l'immaginazione di Balla, si suppone, non riuscì a tradurre in concreto solo per la mancanza dei mezzi adatti.

Tutto lo spettacolo, del resto, intende proporre nelle immagini e nei movimenti, nelle luci e nei colori che si creano entro una cupola di plastica trasparente, una « traduzione » contemporanea, con gli strumenti di oggi, e anche con l'esperienza tratta dai più moderni esperimenti in ogni campo espressivo, dal cinema d'avanguardia alla musica concreta, delle intenzioni espresse nei manifesti e nelle varie dichiarazioni e idee di Giacomo Balla e di altri futuristi quali Boccioni, Russolo, Severini, Cangiullo, Settimelli e, ben s'intende, Marinetti.

I « quadri in movimento », le composizioni plastiche e luminose, la vibrazione di certi balletti nell'intermittente lampeggiamento di una luce spettroscopica, riportano, è vero, un segno figurativo proprio del nostro tempo, l'impronta netta di gusti e di tendenze attuali, ma nello stesso tempo non potrebbero meglio rispondere allo spirito e persino alla lettera proprio di certi manifesti futuristi degli « anni dieci », nei quali la « macchina » veniva eletta a simbolo ispirativo per via delle forze dei ritmi e delle infinite analogie che suggeriva, e in particolare di quel manifesto, firmato da Balla e Depero, che s'intitolava « Ricostruzione futurista dell'universo » e nel quale, come è stato scritto, « si sente la crisi del piano unico della tela e, superando il concetto di un'arte di visione, si tende all'arte-oggetto in movimento, con una concezione di spazio in continuo divenire».

E come veniva definito, dunque, il primo complesso « plastico dinamico » ideato da Balla?: « Astratto. Dinamico. Trasparentissimo. Coloratissimo e luminosissimo. Autonomo. Trasformabile. Drammatico. Volatile. Odoroso. Rumoreggiante. Scoppiante ».

Benissimo. Ed ecco, di conseguenza, proprio da tali concetti e definizioni, discendere la seconda ragione per cui questo « spettacolo-mostra », con le sue traduzioni nel presente di un'avanguardia di mezzo secolo fa, sarebbe riuscito assai significativo e sorprendente nel contesto della Biennale. Ecco, difatti, che ancora tali concetti e definizioni, specie se appunto tradotti al presente come in *Futur-Realtà*, avrebbero potuto benissimo applicarsi a tanta parte degli artisti presenti nei padiglioni dell'esposizione secondo un'analoga tendenza verso l'arte-oggetto, verso la « macchina », il dinamismo, il suono e la trasformabilità delle opere. Basti pensare, per fare solo qualche esempio, alle proiezioni luminose, coloratissime, del francese Nicolas Schoffer, che in un gioco svariante di specchi sembrano ruotare

in uno spazio infinito. Oppure al drammatico « happening » raccolto e messo in movimento da Wolf Vostell. O ancora al meccanismo della *Chicago* di Grooms, con quei vagoni della metropolitana che viaggiavano sopra le nostre teste, o ai quadri « opticals » della Riley, o allo stormire delle foglie nell'astratta foresta di Bury, e alle tante altre composizioni in movimento, e alle tante altre stregonerie di luci e di rumori che si rivelavano al visitatore nel buio di certe sale.

Basta così: quale sia il debito di tutta quest'arte d'oggi al futurismo, e per quali vie, per quali ritorni, attraverso quali mediazioni, sembri d'intendere fra le tendenze d'oggi e quelle degli « anni dieci » quasi un reciproco scambio e una reciproca tensione, non è affar mio d'indagare ma, beninteso, dei critici d'arte. Resta soltanto da rendere atto che di tale scambio, di tale reciproca tensione, la proposta scenica di Oriani e Bartolucci rende una valida, efficace testimonianza, dandosi di conseguenza come proposta molto attuale e di sicuro interesse.

Quanto poi possa giovare a una « scrittura scenica d'oggi » questa « elaborazione di materiali futuristi », onestamente non saprei dire, anche perché mi suona piuttosto ambiguo proprio quel termine di « scrittura scenica ». Appare indubbia, tuttavia, l'ingegnosità e l'efficacia di certe invenzioni figurative che possono benissimo fornire spunti notevoli a una nuova scenografia. Ma la promozione di un discorso propriamente drammaturgico sembra d'altra parte assai dubbia, nel caso, anche perché la presenza degli attori, salvo che in qualche brevissimo e insignificante esempio di « teatro sintetico », si limita nella occasione a partecipare didatticamente, spesso in sala, fra gli spettatori, le programmatiche istanze dei manifesti futuristi, oppure si giustifica soltanto nella fisicità e nella mimica.

Si tratta, dopotutto, di un « esercizio di laboratorio » che, in quanto tale, come scrive Bartolucci nella presentazione, non vorrebbe avere né consenso né dissenso. Ma, proponendosi comunque come spettacolo, con tanto di palcoscenico e di platea, anche un esperimento del genere può sfuggire a un preciso rapporto, positivo o negativo che sia, con il pubblico, e quindi al giudizio reattivo dello spettatore? Qualunque « scrittura scenica », in fondo, rimane una ipotesi astratta e velleitaria se non riesce a concentrarsi in una forma di comunicazione. Cioè, in teatro.

In fondo al pozzo

di SAM TERNO

Arcobaleno ?

L'assoluzione di Teorema *ci pare uno degli avvenimenti più significativi delle ultime settimane, un filo di speranza in una situazione obiettivamente non confortevole, e ancora oscurata da basse nuvole. Anche l'assoluzione di* Blow-up, *a suo tempo, lo fu. E' anche per questo che ci si deve battere ancora, senza rallentare la lotta, per raggiungere quanto Costituzione italiana e logica delle cose vogliono che si raggiunga: un ordinamento in cui si attui certezza del diritto e difesa dei principi del pensiero, dell'arte e della dignità umana, nello stesso tempo contro la malafede e l'inganno e la pornografia.*

Nel momento in cui scriviamo il Governo Leone si è presentato dimissionario e i partiti politici stanno studiando la situazione e le nuove prospettive di governo: fra i tanti e gravi problemi che il futuro ministero dovrà affrontare ci saranno anche — non lo diciamo per la prima volta — i problemi dello spettacolo, da quelli degli enti di Stato a quello della censura, problemi legislativi, culturali, economici, politici. Occorrerà non sottovalutarli, non porli su un piano aprioristicamente « minore », non posporli di troppo nel calendario — indubbiamente denso e difficile —, per non trovarsi poi di fronte a situazioni di emergenza allora sì complicate e pericolose. Il rinvio e il disinteresse non devono sostituirsi alla ponderatezza.

* * *

L'"autore"

Il regista Francesco Maselli, autore al suo esordio, nel 1955, di un film molto serio e interessante, Gli sbandati, *e in seguito mai più ritornato su quel livello di qualità e di rigore (con un velo particolarmente pietoso da stendere su* La donna del giorno *e* I delfini), *ha presentato qualche settimana fa* Ruba al prossimo tuo, *con Rock Hudson e Claudia Cardinale.*

« Contestatore » - principe alla Mostra di Venezia, Maselli è un luminoso — si fa per dire — esempio di chi predica in un modo e razzola in un altro. Legato totalmente a quel mercato americano contro il quale abbastanza flebili sono le contestazioni degli autori cinematografici italiani (dopo un primo clamore al

momento della scissione fra Anac e Aaci), autori che per lo più non ne soffrono, ma prendono di là il sostentamento e il companatico, Maselli — ormai maturo per entrare nell'« Accademia del film » — non convince, col suo film, sul piano dell'avventura e nemmeno su quello della commedia. Ma Ruba al prossimo tuo *è qualcosa di più e di peggio che un brutto film: è un film falso, hollywoodiano nel senso deteriore, artificioso e mistificatorio anche — come succede a molti film di Hollywood — nelle soluzioni apparentemente anticonformistiche.*

Maselli non è solo e non è neppure — malgrado tutto — il peggiore. La sua crisi d'autore del resto, come si è accennato, non è recente, anzi data da quando sembrò *che egli fosse davvero un autore, con* Gli sbandati, *e invece non lo confermò in seguito. Ma questo è uno di quegli episodi emblematici che, in un mondo in cui buongiorno volesse dire veramente* buongiorno *— possiamo citare, vero, Cesare? — dovrebbero far riflettere: e prima di tutto l'interessato.*

Ricorda certamente il lettore gli impiegati integerrimi di un tempo che, soltanto perché venivano derubati di un lapis d'ufficio o perché venivano sospettati di avere per cugina di quarto grado una donna di costumi un po' liberi, davano le dimissioni e si ritiravano in un ospizio o addirittura tentavano o attuavano il suicidio. Maselli ci passerà il paradosso — d'altronde, ripetiamo, il suo è soltanto un esempio —, ma oggi qualcuno riesce a realizzare Ruba al prossimo tuo *e, contemporaneamente, si considera ancora «autore» cinematografico e «contestatore». I tempi cambiano, per fortuna: ma non sempre in meglio.*

Il Valle

La notizia dell'occupazione del teatro Valle, la sede del Teatro Stabile di Roma, l'8 dicembre, è apparsa sui giornali due giorni prima di quella della consegna, ad Avellino, del « Laceno d'oro ».

Fra i premiati, Gian Maria Volonté, del resto bravo interprete de I fratelli Cervi, *il quale era, la domenica precedente, appunto fra gli occupanti del Valle, contro la commedia di Franca Valeri che vi veniva rappresentata e in generale contro la politica dello Stabile di Roma e la situazione del teatro italiano. Non poniamo qui — se non altro per cambiar tasto — il problema di coerenza e di rispetto per se stessi che più sopra abbiamo avanzato riguardo a* Ruba al prossimo tuo: *Volonté, del resto, aveva, in ottobre, rinunciato a interpretare un film che non sentiva (e ha in corso una causa per molti milioni di danni), ha insomma già scelto, in qualche modo, e in qualche modo pagato di persona.*

Ci interessa però sottolineare che né i « contestatori » del Valle né altri organi ufficiali e no hanno ancora una volta proposto soluzioni e messo allo studio rimedi; né gli uni né gli altri sono andati al di là di quello che rischia di rimanere — come rischia di rimanere Venezia — un gesto velleitario e confuso. Magari fossimo smentiti, e ne seguisse qualcosa, magari ne venisse rinnovamento e rinascita al teatro italiano, allo spettacolo italiano. Noi siamo disponibili — consci che di cose da fare e da cambiare ce ne sono tante — per dibattere e portare avanti qualsiasi progetto e programma che costruisca o ricostruisca qualcosa: a noi sembra inutile e fuor di luogo, oggi, lo ripetiamo, soltanto *distruggere.*

Bene

Al teatro Lirico di Milano, Carmelo Bene ha nuovamente polemizzato con i critici, nel mentre stesso in cui non *andava in scena con la prova generale del* Don Chisciotte. *Qualcosa di simile era accaduto in sala Volpi a Venezia, in occasione della* non *conferenza stampa per* Nostra Signora dei Turchi. *Bene può in realtà permettersi non la maleducazione, che non accettiamo — e forse non c'è in lui tale volontà — ma la bizzarria: egli è nello stesso tempo uno fra i più estrosi e* mostruosi *attori di oggi, intriso di modernità e di contemporaneità fino al midollo, e il più degno erede di Zacconi e di Ruggeri, fino a poterli quasi e non solo caricaturalmente imitare. Il teatro, lo spettacolo hanno sempre avuto la loro forza anche nel genio e nella sregolatezza: Bene ha l'uno e l'altra.* Don Chisciotte *è fra le cose più stimolanti del teatro di oggi,* Nostra Signora dei Turchi *è sullo schermo uno dei film più « vonstroheimiani » della nostra epoca. Di una coerenza rara — quella coerenza che era un pregio una volta e che per qualcuno continua ancora ad esserlo —, se Carmelo Bene si comportasse invece come molti dei suoi oppositori, rimarrebbe al loro livello: il che non sarebbe né bello né confortevole e per lui e per lo spettacolo italiano.*

Pubblicità

Un ente cinematografico statale ha lanciato un film di qualità e d'autore puntando sugli elementi più superficiali, divistici e di gusto volgare. Si tratta dell'Italnoleggio Cinematografico, che a Roma ha distribuito Partner *di Bernardo Bertolucci, poco prima della metà di dicembre, con queste parole: « Il brutale amante di* Bella di giorno, *l'adolescente gentile di* Benjamin, *l'anarchico ribelle e indomabile, corrotto, sensuale, crudele, il "partner" che nessuna possiede e tutte vorrebbero ».* Partner *sembra tutto, così, fuorché un film di idee, non c'è una parola sulle vere caratteristiche del film, l'Italnoleggio indulge alle peggiori inclinazioni del pubblico, altro che fungere da mediazione e da propulsione, altro che valorizzare la cultura: si sottolineano — a torto culturalmente, criticamente, spettacolarmente, pubblicitariamente —* qualità *come « brutale », « corrotto », « sensuale », « crudele », non le vere qualità del film, il lavoro del regista.*

L'Italnoleggio — cui non si possono negare anche responsabilità « pilota » — è stato finora abbastanza contraddittorio, nel criterio di lancio dei propri film: discutibilissimo, ad esempio, l'anonimato de I disperati di Sandor *di Jancsó; più autorevoli e colti le iniziative per l'altro film di Jancsó,* L'armata a cavallo: *se un non-metodo si può sottolineare e respingere, comunque, è quello dell'improvvisazione, della casualità. Per di più col denaro pubblico.*

Ancora una volta il discorso è di fondo: non tanto sugli autori che « contestano » soprattutto ciò che è più comodo, più facile, più scontato e pubblicitario « contestare » — sfondando porte aperte, sbagliando obiettivi, trascurando i veri vizî alla base del mondo economico-politico-culturale del cinema italiano —, ma soprattutto sulla trascuratezza con cui, in generale, viene subìta una continua infiltrazione di superficialità, di casualità, di incultura che mina alla base qualsiasi tentativo, da noi, di lavoro proficuo, onesto, civile.

Note

Il cinema nelle repubbliche sovietiche e il "colloquio" di Tashkent

Nel secondo volume della sua pur viva ed informatissima « Storia del cinema russo e sovietico » Jay Leyda dedica esattamente nove righe e mezzo e tredici righe e mezzo rispettivamente a Eliso *(1928) e a* 26 Komissarov *(1932), i due capolavori del regista georgiano Nicolai Scenghelaia; mentre il Lebedev, nel suo discusso, ma ampio « Il cinema muto sovietico », si limita a citare il titolo del secondo, pur dilungandosi per due pagine sul primo con elogi resi peraltro scarsamente accreditabili dall'inizio del paragrafo successivo: « Nel 1928 inizia il suo lavoro di regista il più grande maestro del cinema georgiano, M. Ciaureli »; affermazione la cui angolazione viene chiarita due pagine dopo, quando lo storico precisa che « il meglio del suo ingegno Ciaureli non lo diede nel cinema muto, bensì in film come* L'ultima mascherata, La grande aurora, Il giuramento... ».

L'esempio vale a provare tutto quello che resta ancora da approfondire e da scoprire nell'ambito del cinema sovietico non russo e non solo nella storiografia cinematografica occidentale, ma molto probabilmente anche tra gli stessi critici e storici del cinema sovietici dove un volumetto come quello che abbiamo sotto gli occhi (Kora Zereteli: Nicolai Scengelaia, *Mastera Sovietskogo Kino, Isdatelstvo « Iskusstvo », Mosca, 1968) è forse solo indizio di un'attenzione iniziale, assieme all'interesse che da qualche tempo mosrta la rivista « Isskustvo Kino » al presente ed al passato del cinema nazionale delle repubbliche.*

Un segno ed un risultato di tale attenzione si è avuto a Tashkent, nella prima decade di novembre, con il colloquio internazionale *« Il cinema delle repubbliche sovietiche asiatiche e transcaucasiche » organizzato dalla FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse du Cinéma) in collaborazione con la Unione dei Cineasti dell'U.R.S.S., dopo il colloquio internazionale dell'ottobre '67, a Stoccolma, dedicato al cinema svedese e quello del gennaio '68, a Budapest, dedicato al nuovo cinema magiaro. Alcuni lungometraggi a soggetto docu-*

mentari e cortometraggi, dieci relatori (Suren Asmikian, Arif Aliev, Olga Tabukashovili, Akim Ascimov, Kaarman Ascimov, Saifi Jurabaiev, Bairam Abdullaiev-Ivan Repin, Damir Salimov-Khanjara, Abul Kassimova) per otto rapporti dedicati ad un sintetico profilo della cinematografia di altrettante repubbliche (le caucasiche: Armenia, Azeirbaigian, Georgia; le asiatiche: Kasakistan, Kirghisia, Tagikistan, Turkmenistan, Usbekistan) non hanno certo colmato i vuoti d'informazione e di conoscenza occidentale sulla situazione cinematografica delle otto repubbliche; ma hanno se non altro offerto una serie di dati informativi primari di notevole interesse e confermato la sensazione genericamente avuta in qualche festival che la via di un « nuovo cinema sovietico » passi certamente anche per gli undici studi cinematografici delle otto repubbliche in questione — oltreché in quelli delle altre sei repubbliche autonome (Ucraina, Bielorussia, Estonia, Lettonia, Moldavia) — e non soltanto per la Mosfilm e gli studi della Repubblica Russa.

Una premessa significativa, raffigurata dalla tavola sinottica pubblicata in queste pagine, non può non sottolineare come dal punto di vista del mercato i dati quantitativi delle otto repubbliche siano di grande interesse. Basti pensare che, pur con una popolazione complessiva inferiore di 1/5 a quella italiana, le otto repubbliche hanno una quantità annua di spettatori-biglietto (611 milioni) ed un indice di frequenza pro-capite (14,90) nettamente superiori all'Italia; e ciò con una produzione nazionale complessiva inferiore ad 1/8 di quella italiana e con una quantità di posti che è pressapoco la metà di quelli delle sale cinematografiche italiane, anche se distribuita in un numero di sale superiore di un terzo circa a queste ultime. In altri termini nelle otto repubbliche (come d'altronde in generale in tutta l'U.R.S.S.) il cinema rappresenta ancora la forma d'impiego del tempo libero per eccellenza ed il umero medio di spettatori per ciascun prodotto in circolazione è molto più alto che in qualsiasi mercato occidentale.

Una questione ovvia è quella del grado di autonomia delle cinematografie repubblicane nei confronti del centro. In sintesi diremo che l'elaborazione del « piano », che è ovviamente centrale, assegna a ciascuna delle cinematografie autonome una certa quantità di prodotti da realizzare e sulla base di tale indicazione ciascuno studio periferico indirizza al centro il proprio piano di lavoro annuale con soggetti, titoli ed indicazioni di « cast » e « credits ». I piani vengono discussi a livello di ciascun comitato nazionale e quindi, successivamente, a livello centrale, che è quello decisionale definitivo. Sembra che dal centro non si abbiano interventi sul merito, se non nel caso di concomitanza di soggetti o di somiglianza di iniziative produttive da parte di due o più cinematografie nazionali e che gli interventi riguardino essenzialmente gli assestamenti economico-produttivi nella fase finale del piano generale. I film vengono girati nella lingua di ciascuna repubblica con mezzi e tecnici locali. A volte si gira parallelamente una versione russa; più spesso i film vengono doppiati da/in russo. Non sono infrequenti i casi di coproduzioni tra repubbliche. Spesso la coproduzione è tra una delle repubbliche periferiche e la repubblica russa tramite la Mosfilm, che è evidentemente la più ricca di mezzi e di personale tecnico ed artistico e quella cui spetta la fetta maggiore degli investimenti del piano. Quanto alla preparazione dei quadro tecnico-artistici, vi sono in tutte le repubbliche Facoltà di Cinematografia ed in quasi tutte Istituti del Cinema.

Ma la norma è la frequenza del quinquennio presso il moscovita VGIK, seguita per gli aspiranti registi dal biennio presso la Scuola di Regia. Il più rilevante apporto originale locale nelle repubbliche è dato dagli attori, in buona parte provenienti dai singoli teatri nazionali, come d'altronde alcuni registi.

ARMENIA

Il cinema armeno è tra le prime cinematografie nazionali post-rivoluzionarie a dare segni di esistenza soprattutto grazie all'opera di Amo Bek-Nazarian (o, alla russa, Beknazarov), autore del primo film armeno della storia del cinema L'onore *(Namus - 1926), tratto da un romanzo dello scrittore nazionale Scirvanzade; successivamente di* Zaré *(1927), anche esso come già* L'onore *dedicato ad una rievocazione critica della vita delle popolazioni transcaucasiche prima dell'Ottobre rosso; e soprattutto di* Khas-Push *(1928), opera di vigoroso realismo che la storiografia staliniana giudicò caratterizzata da « un colore troppo cupo » e da « un pessimismo senza scampo », ma che proprio per la sua impietosa disperazione colpì in quegli anni Henri Barbusse in visita in Armenia. Sempre Amo Bek-Nazarian fu l'iniziatore del « sonoro » armeno con* Pepo *(1935), tratto da un dramma di Sudukian, un classico del realismo ottocentesco armeno, film dove il regista seguì certe tecniche di ripresa all'aperto esaltate poi dal neorealismo. Come in tutte le cinematografie nazionali i tempi duri dello stalinismo segnano un vuoto di titoli degni di menzione e di nomi di rilievo e gli stessi storiografi nazionali fanno nello loro cronache un salto di oltre venti anni prima di riproporre qualche titolo e qualche nome (Stepan Kevorkov, Erasmo Karamian). Tuttavia non si può dire che negli anni più recenti si sia avuto prova di un « revival » cinematografico armeno tale da rinnovare la tradizione di Bek-Nazarian. Un'opera come* Buongiorno sono io *(Zdravstvuj eto ja - 1965) primo film autonomo dell'armeno Frunze Dovlatjan, dopo due film girati in co-regia, mostra più attendibilità d'intenzioni che ricchezza di risultati, anche se ha il merito non indifferente di porre alcuni problemi morali di natura individuale. Semmai è ne* Il triangolo *(Treugolnik - 1967) di Genrik Maljan, anch'esso opera prima — dopo un lungometraggio girato in co-regia nel '59 ed un cortometraggio — che si ritrova una inedita freschezza di accenti e di toni, una vivace ed originale ricerca di tipi e di volti genuini, e gli accenti spesso persuasivi di un « realismo minore » lontano dai clamori e dagli eroismi della produzione ufficiale moscovita.*

All'Armenfilm — lo studio di Erevan — sono da poco terminate le riprese di Sayat Nova, *un film che Serghiei Paragianov ha dedicato al geniale poeta armeno del XVIII secolo, opera che sembra essere di grande bellezza formale e di penetrante lirismo, almeno a parer di taluni fortunati che l'hanno vista in un primo montaggio. Ma su Paragianov — a nostro avviso uno dei maggiori registi sovietici oggi viventi, almeno a giudicare dallo stupendo* L'ombra degli avi dimenticati *(Teni zabytich predkov - 1965) — la questione nazionale si fa complessa, essendo egli di nazionalità armena, ma nato e formatosi a Tbilis, e dunque di cultura georgiana. Mentre a complicare le cose*

L'ombra degli avi dimenticati *è una realizzazione degli studi di Kiev, cioè ucraina.*

AZEIRBAIGIAN

Le cronache del cinema azeibargiano precedono addirittura la rivoluzione, benché in tutte le repubbliche di religione musulmana (l'Azerbaigian è l'unica ad esserlo delle tre caucasiche) il cinema abbia avuto grandissime difficoltà prima dell'instaurazione del potere sovietico e difficoltà residue anche successivamente, a causa della proibizione del Corano di esercitare « le arti delle ombre » (cioè pittura, originariamente; e quindi anche cinema). Ma se un Nel regno del petrolio e dei milioni *risale ancora agli inizi del secondo decennio del secolo, e se fin da quegli anni attori teatrali come Hussein Arablinski o Abbas Mirza Sharif-Zadé, o drammaturghi, come Giafar Giabarly, si improvvisarono cineasti, bisognerà attendere il '24 per un vero e proprio inizio d'attività cinematografica azeirbaigiana segnata per altro, alla media di un film l'anno, da opere oscillanti tra il provincialismo culturale e la propaganda ideologica, tematicamente dedicate — come molti film nazionali dell'epoca — a fosche rievocazioni « storiche » del passato prerivoluzionario. Nel cinema azeirbaigiano manca comunque un padre del cinema nazionale, come furono Bek-Nazarian per la cinematografia armena o Nicolai Scengelaia per quella georgina. Un ruolo di formazione lo esercitarono anzi, assieme a Vsevolod Pudovkin, proprio Bek-Nazarian, che nel '29 girò negli studi dell'Azerkino* Sevil, *riduzione dell'omonimo romanzo di Dzarbala e dedicato alla condizione femminile in Azeirbaigian, e Scenghelaia che nel '33 realizzò* I 26 commissari *(26 Komissarov) dedicato agli eroi della Comune di Baku.*

Ispirandosi, appunto, allo stesso tema di Scenghelaia il regista azeirbaigiano Ajdar Ibrahimov ha realizzato quest'anno un secondo 26 komissarov, *notevole ricostruzione dell'evento storico. Tra i registi attualmente operanti nel cinema di Baku figurano Tofik Taghizade* (Sulle coste lontane, Vado a ballare, Archin-Mal-Alan), *Gassan Seidbeili* (La telefonista, Un'isola così, Perché taci?), *Chamil Makhmudbekov* (La terra, il mare, il fuoco, il cielo), *Arif Babaiev* (Un uomo getta l'ancora), *nessuno dei quali sembra però essersi sollevato al di sopra di un cinema esegetico e professionalmente corretto, anche se non mancano sceneggiatori di un certo impegno come il giovane Anav Rraev, autore dell'ambizioso disegno storico de* La terra, il mare, il fuoco, il cielo — *e i due fratelli Maksud e Russam Ibrahimbekov. Quest'ultimo è, assieme al regista esordiente Oktai Mir-Kassimov l'autore della sceneggiatura di* Kara Karaev, *un efficace medio metraggio dedicato all'omonimo musicasta azeirbaigiano.*

Di notevole livello — come dimostra Kara Karaev — *è in Azeirbaigian il cinema documentaristico. Varrà citare almeno il nome di Oktai Mirkassimov che ha quest'anno realizzato un lirico documentario sul Kobystan — intitolato, appunto* Kobystan — *interamente affidato al montaggio ed alle immagini, egregiamente fotografate da Zaur Magherramov.*

GEORGIA

Con il cinema georgiano (anche quantitativamente il più cospicuo fra le otto repubbliche) non siamo più ad una cinematografia di modesta tradizione e che stia in questi anni affacciandosi alla ribalta del cinema sovietico (come per lo più nelle altre sette repubbliche), ma di fronte ad una cinematografia con tanto di « preistoria » (ad es.: il regista Alexander Tsutsunava, che operò prima della rivoluzione), con un cospicuo sviluppo storico, legato d'altronde ad una storia culturale nazionale — poetica, musicale, figurativa — fervida quanto antica, e felicemente attenta a ritenerne i valori e le indicazioni più valide. Basterà dire che tra il '21 (anno di fondazione del Goskinprom georgiano) ed il '30 si produssero negli studi di Tbilis oltre 60 film: da Arsen Giorgiasvili *(1921) di Ivan Perestiani al pamphlet satirico* Khabardà *(1930), interessante opera seconda di un Mikhail Ciaureli non ancora divenuto « cineasta di corte ». Ingiusto ridurre a solo rapidi accenni quanto di notevole produsse il cinema georgiano in quegli anni, impossibile sintetizzarne le linee di sviluppo fino ai giorni di nostri. Ci limiteremo pertanto a segnalare la nostra sensazione che il cinema georgiano sia, almeno in occidente, tutto da riscoprire e riciteremo ancora una volta, a prova, il nome di Nicolai Scenghelaia il cui* Eliso *fino a poco tempo fa non aveva mai varcato, ci sembra, i confini sovietici neppure in occasione di retrospettive da cineteca, benché si tratti di capolavoro che originalità di ispirazione, forza di immagini, ritmo di montaggio, coralità di racconto, sapiente unione di moduli realistici e di motivi romantici pongono accanto — come, a nostro avviso giustamente, sostiene la Zereteli (cfr. op. cit.) — ai più noti titoli del grande realismo cinematografico russo del decennio. Alla tradizione classica del cinema georgiano si collega il più bel film visto a Tashkent in occasione del « colloquio »* La supplica *(Molba), realizzato quest'anno da quel Tenghiz Abuladze che già con* Io, la nonna, Ilio e Illarion *(Ja, babuska, Iliko i Illarion - 1963) si era messo in luce come il migliore regista georgiano degli anni '60 e tra i migliori nuovi cineasti sovietici.* La supplica *è il tentativo di ricreare, in termini di linguaggio e di racconto cinematografici, un equivalente filmico della poesia filosofica di Vaja Psciavela, poetessa classica georgiana del secolo scorso. Non conosciamo, purtroppo, la fonte di ispirazione di Abuladze, ma dobbiamo dire che il livello lirico poetico de* La supplica *ci è parso assai alto, così come affascinante è il vigore plastico delle immagini e avvincente il suo rigore tematico, dove i motivi della vita e della morte, della purezza e della crudeltà, del coraggio e dell'amore, si alternano con unitaria e sofferta intensità. La fotografia di Alexander Antipenko, la scenografia di Revaz Mirzashvili, la musica di Mikhail Nijaradze concorrono con efficacia ad un risultato espressivo di grande suggestione, che ci ha ricordato per la riuscita commistione di leggenda e realtà, natura e volti umani, plasticità compositiva e ritmo di montaggio,* L'ombra degli avi dimenticati *di Paragianov sul quale, oltre alla lezione di Dovgenko, deve avere avuto una cospicua influenza quella stessa tradizione classica del cinema (e non solo del cinema) georgiano che è ben viva e presente in Abuladze.*

Diversamente da chi, come Abuladze fa vistosi riferimenti alla tradizione classica, i più giovani autori del cinema georgiano paiono invece ignorarla per seguire i moduli di un realismo minore estremamente attento alle notazioni di

costume, agli epifenomeni sociali (i « fenomeni » sociali, si sa, sono per i cineasti, ed in generale gli artisti, sovietici, di difficile trattazione diretta, quando siano esposti in modo troppo problematico), e spesso confinante con angolazioni nettamente surrealistiche. E' il caso quest'ultimo di Mikhail Kobakhidze autore di Le nozze *(Svadba - 1964), film più pessimistico che comico, come invece è stato da molti giudicato e* L'ombrello *(Zontik - 1966), disinvoltamente simbolico prima ancora che surrealistico: due mediometraggi che segnalano il giovanissimo regista (n. 1939) come una personalità alquanto originale il cui primo lungometraggio a soggetto,* Hop-là, *attualmente in fase di riprese, potrebbe riservare la piacevole sorpresa di rivelare un piccolo Tati sovietico. Dopo due cortometraggi, una davvero piacevole sorpresa si è ad esempio rivelato il giovane Otar Ioseliani con la sua opera prima* La caduta delle foglie *(Listopad - 1967) esemplare commistione di commedia e di costume (nessuna parentela, sia chiaro, con le nostrane « commedie all'italiana ») e di cauta, ma percepibile, satira sociale, dove seguendo gli approcci verso il primo impiego di un giovane — che, non solo fisicamente, ricorda il protagonista de* Il posto *di Olmi — Ioseliani è riuscito al contempo, e con accenti genuini, a descrivere un difficile momento di maturazione esistenziale ed a punzecchiare con un certo vigore il burocratismo, che è uno dei mali nazionali sovietici. Di tutt'altra natura la problematica de* La grande valle verde *(Bolsciaia zeljonaja dolina - 1966) del giovane Merab Kokotsciasvili, il cui protagonista è un pastore legato al proprio rapporto personale con la terra, gli animali, la natura e refrettario ad ogni invito alla socializzazione di tale rapporto ed al suo adeguamento al progresso tecnico. In sé il tema non sembra differenziarsi da quello, consueto a molti film sovietici, dei colcosiani volontari e colcosiani refrettari, ma è in compenso trattato con grande finezza psicologica. Soprattutto rilevante, accanto a questo filone tematico principale, è il motivo complesso, e ricco di sfumature, dei rapporti coniugali del protagonista con una moglie che è una piccola Bovary delle vallate, ma la cui irrequietezza è abbastanza desueta tra i personaggi del cinema sovietico.*

I due studi cinematografici georgiani hanno sfornato in questi ultimi anni un numero notevole di film ed aperto la strada ad una pattuglia di nuovi registi: i due figli di Scenghelaia, Eldar e Gheorghi, quest'ultimo autore di un notevole Pirosmanishvili *(1961), lungo documentario dedicato ad un grande pittore georgiano, Nana Mtsciedlize* (Qualcuno è in ritardo per l'autobus), *Leila Gordeladze* (La mietitura), *Vakhtang Tabliaslvili* (La destra del gran maestro), *Nikolai Sanishvili* (Allarmi), *Lana Gogoberidze* (La terra su cui siamo), *Otar Abessadze* (Ben presto primavera); *mentre continuano la loro attività i registi della generazione intermedia, come Rezo Tskheidze, conosciuto anche fuori dell'URSS per il tradizionalistico, ma non disdicevole* Il padre del soldato *(tets soldata - 1965). La cinematografia georgiana — la più robusta e la più interessante delle cinematografie sovietiche non russe — è insomma da seguire con estrema attenzione.*

KASAKISTAN

Gli studi di Alma-Ata sono i più recenti, dopo quelli Kirghisi di Frunze e, pur costruiti nel '41, non entrano in attività autonoma che nel '45 (operarono

durante la guerra come studi provvisori della Mosfilm e della Lenfilm). Lo sviluppo tardivo della cinematografia kasaka è dovuto alla situazione di sottosviluppo culturale in cui la Rivoluzione di Ottobre colse il Kasakistan, privo di una letteratura (che non fosse quella favolistica e poetica della tradizione orale) e di un teatro nazionale. I temi dei primi film kasaki postbellici furono essenzialmente legati agli eventi rivoluzionari che avevano segnato una nuova epoca per la nazione: Botagoz *(1957) di Efim Aron,* Il nostro è il paese dei sette fiumi *(1958) di Khogikov e Otskin,* Mattino agitato *di Abdullah Karsakbaiev, citati dagli storiografi del cinema kasako, si ispirano appunto a quella tematica; mentre non mancano film biografici dedicati ad* akyns *(poeti popolari) come Abai e Giambul; così come abbondano attualmente film ispirati all'esaltazione del lavoro e commedie d'intrattenimento sui buoni sentimenti. Tra i registi più quotati operanti negli anni '60 ricordiamo Majit Begalin, che ha realizzato con* Mosca dietro di noi *(1967) una rievocazione dell'assedio nazifascista di Mosca e Alexander Karpov con* Il racconto della madre *(Skaz o materi - 1963) un'omaggio alle madri sovietiche, moralmente apprezzabile, ma culturalmente afflitto dal retaggio della peggiore tradizione cinematografica russa postbellica, dove ogni inquadratura trasuda retorica nobiltà di sentimenti e vacui languori angelici. Evidentemente la cinematografia kasaka è ancora alle prime armi e la stessa assenza di una vera tradizione culturale nazionale la rende estremamente permeabile agli stereotipi peggiori del cinema russo medio. Comunque negli ultimi tre anni ben 45 giovani aspiranti cineasti kasaki si sono iscritti al VGIK moscovita; mentre ad Alma Ata si sta per aprire un secondo studio.*

KIRGHISIA

La ragione del ritardato inizio di un autonoma attività cinematografica Kirghisa è in sostanza la stessa accennata per la cinematografia kasaka: infatti soltanto nella seconda metà degli anni '30 prendono a svilupparsi cultura letteraria, figurativa, musicale e teatro nazionale nella repubblica. Il cinema era evidentemente entrato a Frunze da tempo, ma unicamente con i film russi o con i cineasti del Vostokkino (un'organizzazione creata negli anni '20 dal governo sovietico per il servizio cinematografico nelle repubbliche autonome) che si recarono a « girare » in Kirghisia. La possibilità di una autonoma cinematografia nazionale fatta da quadri nazionali viene verificata praticamente per la prima volta con Saltanat *(1955) di Vassili Pronin e successivamente con* Il mio errore *(1956) di Igor Kobyzev, mentre i film più popolari furono* Lontano nella montagna *(1958) di Alexander Karpov e* Tsciolpov, stella del mattino *(1959) di Roman Tikhomirov. In altri termini i primi film kirghisi erano girati, sì, a Frunze con attori kirghisi, e ispirandosi a storie o basandosi su sceneggiature di autori kirghisi, ma da registi di altre repubbliche. Lo stesso è avvenuto per i film tratti da Cinguis Ajtmatov, il grande scrittore kirghiso rivelato in occidente da Aragon, dalla cui opera letteraria sono stati tratti* Calma *(Znoj - 1963) opera prima dell'ucraina Larisa Scepitko,* Il primo maestro *(Pervyi ucitel - 1966) opera prima del russo Andrej Michalkov Koncialovskij e recentemente* Il campo materno *opera prima del russo (?) Ghennady*

Bazarov. Al racconto di un altro scrittore nazionale, Mukai Elebaiev, si è invece ispirato il regista kirghiso Melis Ubukeiev per la sua opera prima Il passaggio difficile, *film che restituisce con la fedeltà etnografica caratteri ed usi nazionali kirghisi e mostra al tempo stesso una ragguardevole capacità di introspezione psicologica. Sono queste le caratteristiche positive che ritroviamo anche nel* Il cielo della nostra infanzia *(Nebo nasciego detstva - 1966), opera prima del neoregista kirghiso Tolomush Okeiev realizzata con la collaborazione alla sceneggiatura di un altro giovane, Kadyrkul Omurkulov. I pascoli di cui al titolo sono quelli di alta montagna dove vive il pastore Bakai assieme alla moglie e dove torna, in vacanza dalla scuola, il piccolo Kalyk proprio quando sta per essere costruita una grande artèria in prossimità del pascolo e quando, di conseguenza, Bakai è costretto a trasportare altrove la capanna, gli animali e la famiglia. Alla crisi psicologica che colpisce Bakai, di fronte all'incalzare della civiltà che modifica il suo orizzonte patriarcale, si sovrappone una crisi più strettamente familiare: il vecchio pastore non gradisce infatti che Kalyk ritorni nella lontana città per continuare gli studi e giunge fino a picchiare la moglie che invece mostra di capire l'esigenza del ragazzo. Il quale — in una sequenza che è psicologicamente tra le più felici del film — per difendere la madre, colpisce il padre con un bastone. Più tardi il ragazzo parte, a cavallo, come era arrivato, verso l'altipiano da dove un elicottero lo trasporterà in città assieme agli altri ragazzi della vallata. Ed è nel tragitto che rincontra il padre con cui non si era più visto: i due sembrano restare sulle rispettive posizioni, ma accomunati da un ritrovato affetto reciproco che colma nella comprensione il distacco della generazione. Il merito di Okeiev non è solo nella misura con cui ha affrontato questo tema sul quale si addensano i rischi della retorica e del sentimentalismo, ma nel rapporto assai felice che il regista ha stabilito tra la psicologia elementare — ma ricca di sfumature — dei tre personaggi, il lavoro duro — ma dignitoso — di Bakai e la natura selvaggia e talora ostile — ma maestosa — in cui esso si svolge. Spesso, al livello delle intenzioni o dei risultati, nel cinema sovietico si parla di* umanesimo *e dietro questa parola non di rado si cela il peggiore schematismo o la più vieta retorica dei buoni sentimenti. Ma per il film di Okeiev (ne vanno segnalati gli interpreti: M. Riskulov, il padre; A. Jangorozova, la madre; N. Dubasciev, il piccolo Kalyk) l'*umanesimo *è il risultato di un sofferto rapporto conflittuale fra affetti e generazioni, tra un piccolo sicuro presente ed un diverso futuro che comporta strappi dolorosi: è cioè una conquista tormentata e non un accattivante rifugio. Ed è quindi umanesimo autentico.*

Nel settore documentaristico kirghiso va citato almeno il caso di Manastsci *(1965), lungometraggio dedicato a Saiatbai Karalaiev, una sorta di moderno Omero kirghiso, carico di fantasie, di esperienze e di conoscenze che il regista offre allo spettatore, assieme a taluni dettagli della vita di Karalaiev, sul filo di un poema popolare, « Manas », che il poeta, appunto, legge. Bolotbek Sciamsciev, l'autore del film, dopo avere realizzato un altro documentario sulla pastorizia* Letsciaban, *ha da poco terminato il suo primo lungometraggio a soggetto,* Colpo di fuoco sul collo di Karash-Karash *tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore kasako Mokhtar Auezov. Chiudiamo questo cenno ad una cinematografia piena di promesse ricordando un altro cortometraggio* Castelli sulla sabbia *(Zamki na peske - 1967) di A. Vidugires ed Broustein, dove nei mera-*

vigliosi castelli che un bimbo costruisce sulla sabbia e che vengono continuamente distrutti dalle ondate del mare o dai « grandi » di passaggio, è poeticamente simboleggiato il contrasto esistenziale tra principio del piacere e principio della realtà.

TAGIKISTAN

Fu nel '29, durante il congresso straordinario dei Soviet tagiki a Duscianbé — dal quale nacque la RSS del Tagikistan — che si ebbe nelle « attualità » di Vassili Kusin, Nikolai Ghezulin, e Artiom Scievic gli albori del cinema tagiko. Il primo film a lungometraggio Quando muoiono gli emiri *di Lidia Petsciorina, dedicato alle lotte rivoluzionarie tagike ed alla battaglia per la collettivizzazione agricola, fu realizzato nel '32. Seguirono altri lavori del medesimo tenore, come* L'emigrato (1933) *di Kamil Yarmatov o* Il dio vivente (1935) *di Mikhail Verner,* Sad (1938) *di Nikolai Dostal. Ma l'arretratezza tecnico-culturale del cinema tagiko rimase per tutti quegli anni un fattore caratterizzante (il primo film sonoro,* Gli amici si incontrano ancora, *firmato da Kamil Yarmatov è del '39), che costrinse la giovane cinematografia, come è ovvio, a dipendere per i quadri dal cinema moscovita e dal già citato Vostokkino: una funzione pedagogica particolare esercitarono in Tagikistan Serghiei Yutkievitch, Lev Kulesciov e Vassilli Pronin. Nel '46 a Venezia si segnalò comunque, e fu premiato, un documentario prodotto dagli studi Tagikfilm,* Tagikistan *(1945) di Lidia Stepanova e Boris Kimiagarov. Sarà soltanto nel '55, con la versione cinematografica del romanzo tagiko* Dokunda, *che riprenderà la produzione di film di lungometraggio a soggetto. Le cronache riportano titoli come* L'uomo cambia di pelle *(1959) di Rafail Perelstein;* Destino di un poeta *(1959) di B. Kimiagarov, che rievocava la vita del poeta Rudaki (IX secolo), fondatore della letteratura tagika, sulla base di una sceneggiatura dello scrittore Ulugzade;* I ragazzi del Pamir *(1963) di Vladimir Motyl (supervisione di Serghiei Yutkievitch) ispirato al poema « Lenin in Pamir » del poeta tagiko Mirsaid Mirsciakar;* Tempo di pace *e* Khassan Arbakesh *— quest'ultimo ispirato al poema omonimo di Mirzo Tursunzade — ambedue di Kimiagarov; e, più recentemente,* Il tradimento *di Takhir Sabirov,* Il fuoco sotto la cenere *di Abdussalom Rakhimov,* Estate '43 *di Marvorit Kassymova,* Nisso *di Murad Aripov, che ha successivamente realizzato il volenteroso, ma ridonante* Il mio cuore e nelle montagne *(V gorach moie serdze - 1967) e sta attualmente terminando* Il giacimento. *Sembra comunque che manchi ancora nel cinema tagiko l'individuazione di una linea culturale positivamente autoctona che sappia tenere conto non mimeticamente della lezione del migliore cinema russo e ad un tempo interpretare non provincialmnte la tradizione del patrimonio culturale nazionale.*

TURKMENISTAN

Quando nel '26 uno studio cinematografico fu aperto ad Ashkhabad, la capitale della repubblica, non esisteva in Turkmenistan un solo attore pro-

fessionista, né tantomeno v'erano sceneggiatori, registi o tecnici e nei primi tempi, dal locale sistemato in un ex bagno turco, uscirono essenzialmente documentari ed attualità. Non mancarono comunque, negli anni successivi, film spionistici, musicali, pedagogico-colcosiani, né tentativi di « fiction » ispirati a classici della letteratura turkmena. E' solo dopo il '60, tuttavia, che si intensifica il tentativo di una cinematografia nazionale culturalmente organica con i film di Alty Karliev (Il passo decisivo e Maktumkuli, *una biografia dell'omonimo poeta nazionale del secolo XVIII), dell'eclettico Khangheldy Agakhanov* (Dieci passi verso l'est L'ultima strada, Il gallo) *e gli esordi di Seijdov* (Seduta notturna), *Soyunkhanov* (Il telegramma dell'anno nuovo), *Kurbanklysciev* (Buon viaggio) *e soprattutto di Bulat Mansurov* (La competizione), *il più interessante fra i giovani. Tutt'altro che esente dalle ridondanze e dalle lentezze che spesso definiscono culturalmente i film « orientali » delle repubbliche asiatiche,* La competizione *(Sostjazanie - 1965) di Mansurov ha tuttavia il merito di affondare la propria ispirazione nelle radici del folklore e della cultura turkmeni rievocando la leggenda del musico popolare Sciurukbaksci, quale è stata tramandata dai racconti di Sarikhanov e dai poemi di Maktumkuli. Qui il musicista è visto in una competizione pacifica con un altro musicista avente per arbitro il tiranno turco: ne vien fuori non tanto, o non solo, una sottolineatura del pacifismo di cui Sciurukbaksci fu convinto fautore, quanto una filtrata e sottile fenomenologia del rapporto tra arte e potere (ad altro livello l'*Andrej Riubliov *di Tarkovsky, incentrato sullo stesso motivo, aspetta da due anni la libera uscita), arricchita, come si è detto, dall'uso di un folklore culturale non mistificato. Dopo* La competizione, *Mansurov ha realizzato un film in due episodi tratto dal romanzo dello scritto russo Juri Trifonov e dedicato alla costruzione del canale Kara-Kumi.*

USBEKISTAN

Rispetto alla cinematografia delle altre repubbliche asiatiche — esclusione fatta, in proporzione, della kirghisa — quella usbeka presenta sintomi di maggiore progresso e sviluppo ed è comunque quantitativamente la più importante. Anche in questo caso, naturalmente, nonostante una certa tradizione teatrale popolare, — quella dei maskharaboz *(pagliacci) e dei* kysyksci *(cantastorie umoristici) —, quando nel '25 si aprì lo studio cinematografico di Tashkent bisognò cominciare da zero e, per quanto le cronache segnalino una diecina di titoli realizzati nel periodo del « muto », gli anni '20 e gran parte degli anni '30 furono essenzialmente un periodo di apprendistato durante il quale i film realizzati a Tashkent furono girati da autori delle altre repubbliche (in, massima parte russi, ovviamente) e servirono da esercitazione per la formazione di quadri. Fu solo poco prima della guerra che si fecero faticosamente strada alcuni registi usbeki come Malik Kaiumov e Suleiman Khogiaiev i cui nomi — assieme a quello di Kamel Yarmatov (che operò sia in Turkmenistan che in Usbekistan, ma soprattutto in quest'ultimo) — ricorrono abbondantemente nella filmografia usbeka postbellica. Il nume-*

ro dei quadri, dei registi e dei film prodotti si è quasi raddoppiato negli anni '60, dopo che nel 1959 era stato aperto a Tashkent un secondo studio. Qui esordì in quello stesso anno un giovane regista Sciukhrat Abbassov cui si deve il dignitoso Non sei orfano *(1963) e l'interessante* Tashkent città del pane *(Tashkent, gorod Khlebnij - 1968) su una sceneggiatura di Koncialovski. A parte Abbassov, le acquisizioni più recenti della cinematografia usbeka sono i registi Alim Khamraiev* (Le cicogne così bianche) *Albert Khatsciaturov* (L'impresa di Farkhad), *Utskun Nazarov* (Suraya), *Ravil Batyrov* (Non sparate sul 26°), *Damir Salimov* (Il cerchio), *Erlier Ishmukhamedov* (Tenerezza): *una gamma nella quale si va dal più banale (e mediocre) film d'intrattenimento (è il caso del prodotto di Batyrov), al tipo di film che i critici francesi definiscono «très gentil» (è il caso del film di Salimov, che è tuttavia qualcosa di più che «una cosina non priva di grazia» come suonerebbe una traduzione «ad sensum» dell'espressione francese), fino ad un film ricco di tenue e delicata poesia, e fresco d'invenzione e di ritmo come l'opera prima di Ishmukhamedov, di cui* Bianco e Nero *ha già riferito in occasione della sua presentazione pesarese. La gamma tipica, insomma, di una cinematografia già avviata verso la maturazione.*

* * *

*Una conclusione sulla cinematografia delle repubbliche sovietiche asiatiche e transcaucasiche? In questi casi — è stato detto anche a Tashkent — il vezzo del critico è sempre quello di tirare, o almeno di abbozzare, alcune conclusioni generali. Lo eviteremo, nella consapevolezza che il nostro livello di conoscenza diretta del cinema delle repubbliche sovietiche in questione, dell'*humus *culturale in cui è nato e si sta sviluppando, è troppo esiguo per non farci correre il rischio — tipico del colonialismo mentale europeo — di applicare schemi, o anche solo ipotesi interpretative basate su intuizioni parziali o su conoscenze di particolari spesso non rapportabili al generale. Ci limiteremo semmai a riferire un paio di notazioni fatte — partendo dai film visti — dai critici che hanno partecipato al colloquio di Tashkent. La prima ha riguardato la sensazione che in molti tra i più recenti film delle repubbliche vi sia implicitamente suggerita o esplicitamente affermata una situazione psicologica di vuoto tra le nuovissime e le vecchie generazioni; come dire ci sono i nonni ed i nipoti, non i padri. Ed il problema esistenziale e sociale che ne deriva è quello di una rottura violenta, oltreché di un'assenza di dialogo, tra vecchio e nuovo, essendo assente l'elemento «paterno» dell'intermediazione. E' una ipotesi affascinante, ma francamente tutta da verificare nelle opere. In ogni caso non crediamo sia il cinema delle repubbliche ad esserne particolarmente caratterizzato, ma il cinema e la cultura sovietica in generale. Chi non ricorda l'amarezza e la chiarezza con cui, nel finale di* Ho venti anni *di Khuziev, al giovane che chiedeva all'omba del padre morto in guerra «Che debbo fare?», il padre rispondeva «Non so!»?*

Un'altra notazione è stata volta a sottolineare come nei film delle repubbliche asiatiche (da Tenerezza *a* Il cielo della nostra infanzia*) vi siano descritte sovente situazioni conflittuali che vengono superate ma non risolte, più informate*

LA SITUAZIONE CINEMATOGRAFICA NELLE REPUBBLICHE TRANSCAUCASICHE ED ASIATICHE DELL'URSS (1967)

Repubbliche*	studi cinematografici	Produzione di film lungo e corto metraggi		sale cinematografiche città	sale cinematografiche villaggi***	posti (migliaia)	spettatori (milioni)	biglietti all'anno per abitante	Popolazione (milioni)
1. Armenia (1925)	2	2-3 (80)**	17	153	541	41,0	25,2	11,0	2
2. Azerbaigian (1924)	1	4 (70)	14	524	1206	114,9	44,4	9,1	5
3. Georgia (1921)	2	7 (200)	38	428	1265	122,4	50,6	10,9	4,5
4. Kazakistan (1941-1945)	1	4 (60)	31	1082	6990	291,8	256,6	20,5	13
5. Kirghisia (1950)	1	3 (13)	16	224	786	65,6	40,3	14,4	2,7
6. Tagikistan (1930)	1	3 (35)	32	273	617	81,0	32,9	12,2	2,5
7. Turkmenistan (1930)	1	2 (37)	12	203	443	82,6	30,2	15,1	2
8. Uzbekistan (1925)	2	7 (100)	48	727	3193	233,6	131,2	18,0	12
Totale	11	32-33	208	3614	15041	1032,9	611,4	14,90****	43,7
U.R.S.S. (in totale)	22(lmg) 21(ctm)	115-120	530	32900	129891	6407	4500,00	91,1	235

* tra parentesi è indicato l'anno di inizio di un'attività produttiva autonoma per ciascuna repubblica.

** tra parentesi è indicato il numero complessivo dei film di lungometraggio prodotti da ciascuna repubblica dall'inizio di una autonoma attività produttiva

*** in questa colonna sono comprese tutte le numerose apparecchiature di cinemobili.

**** la cifra indica la media delle frequenze annue per abitante nelle 8 repubbliche.

insomma al principio « orientale » dell'accettazione della realtà che a quello « occidentale » della dialettica. E indubbiamente quest'ultima notazione si avvicina ad una possibile ipotesi di lavoro (valida probabilmente per tutti i film asiatici, più che per i film dell'Asia sovietca), anche se è, per certi versi, perfino ovvia, date le profonde differenze che caratterizzano il razionalismo filosofico orientale rispetto a quello occidentale.

Una conclusione possibile e non arbitraria che dall'esperienza di Tashkent ci è parso di potere trarre è che, dopo gli anni dello stalinismo — in cui la autonomia delle repubbliche era flatus vocis *da sussurrare con circospezione — una certa decentralizzazione sta influendo positivamente sul cinema « periferico » sovietico. Se questa linea verrà accentuata e portata fino in fondo, ne potrebbero risultare in prospettiva conseguenze estremamente positive. L'URSS è, salvo errore, l'unico paese in cui coesistano numerose nazioni, con origini etniche, storie e tradizioni culturali diversissime, e dove il centro può, ed ancor più potrebbe, favorire lo sviluppo senza assumere gli inevitabili atteggiamenti coloniali che hanno invece le cinematografie europee o quella hollywoodiana quando « aiutano » a nascere e ad affermarsi la cinematografia di un paese « in via di sviluppo ». Ciò creerebbe una dialettica culturale interna, che fa già capolino, d'altronde, ma che, accentuata, finirebbe per operare un'interazione dialettica sull'intera cinematografia sovietica, con il risultato di svecchiare quel molto che c'è ancora da svecchiare in un cinema che — nonostante la presenza di alcune personalità di rilievo — non ha più saputo ritrovare la capacità « rivoluzionaria » degli anni '20, che non è stato nemmeno partecipe dei movimenti culturali che hanno caratterizzato il cinema cecoslovacco o ungherese o jugoslavo degli anni '60 e dove coesiste, accanto a film audacemente e spesso genialmente innovatori — film che incontrano molte difficoltà — una produzione tuttora ancorata agli stereotipi più vieti. Ma naturalmente, come sempre quando si parla di dialettica, il problema è a monte e non a valle: è insomma un problema politico.*

Lino Micciché

Prospettive per la Biennale di Venezia

Il Comune di Venezia ha organizzato, il 15-16-17 novembre, a Ca' Giustinian, un convegno sul tema « Una nuova Biennale: contestazioni e proposte ». Dopo gli avvenimenti del giugno e dell'agosto-settembre scorsi che resero impossibili una regolare apertura e poi un regolare svolgimento della XXXIV Biennale d'arte e soprattutto della XXIX Mostra d'arte cinematografica, gli organi amministrativi della città lagunare hanno creduto opportuno convocare un libero confronto di idee, con contributi di chiunque volesse esprimere le proprie opinioni non tanto sul passato quanto sul futuro della Biennale e delle manifestazioni — di arti figurative, di cinema, teatro, musica — che la

Biennale organizza. Dirò subito che avrei visto assai più volentieri il convegno chiesto e organizzato dalla Biennale medesima, lontano da quegli interventi eminentemente amministrativi e politici che, seppure inevitabili nella sostanza, non debbono avere la preminenza nella discussione di princìpi culturali e sociologici: voglio dire che l'elemento di partenza avrebbe dovuto essere dato dalla Biennale, con piena libertà di ciascuno, successivamente, di scegliere la chiave di discussione più congeniale alle proprie esperienze. In effetti il consiglio di amministrazione della Biennale era dimissionario, però il Sindaco di Venezia — già presidente della Biennale — quale vicepresidente di diritto era ugualmente in carica: contraddizioni della burocrazia, degli statuti vecchi, della lentezza e dei rinvii cui da anni siamo purtroppo abituati. D'altronde il consiglio comunale tutto intero poteva garantire — e ha garantito — la regolarità *dell'iniziativa, anche se — è inutile nasconderlo — la confusione delle responsabilità cittadine (Sindaco e consiglio comunale) con quelle addirittura internazionali della Biennale è stato uno dei primi fattori della incapacità a far fronte agli impegni straordinari che quest'anno si sono presentati clamorosamente alla ribalta ai Giardini e al Lido.*

Comunque sarebbe stato abbastanza inutile polemizzare su quanto è successo nell'estate scorsa, e lo si sarebbe fatto sostanzialmente a vuoto, com'è evidente; così ci si è in prevalenza preoccupati di proporre una linea per il futuro.

Ero a Venezia come molti altri, perché credevo nella necessità di cancellare e di buttare via le vecchie strutture e finalmente, definitivamente lo statuto fascista del '38; anche se è evidente che sappiamo tutti che in Italia c'è un codice penale del 1930, c'è una Costituzione per vari aspetti inattuata, ci sono enti pubblici, enti previdenziali e enti di spettacolo che non funzionano. E' evidente cioè che ci sono tante cose, anche più importanti della Biennale, cose che come cittadini non possiamo ignorare e che — e lo diciamo eufemisticamente — non vanno affatto bene.

Ma restiamo — tenuto ben conto di questo — alla Biennale. E allora, al di fuori di qualsiasi accademia, cerchiamo di procedere.

Non nascondo un poco di scetticismo, sulla sostanza del Convegno, non ho motivo di negarlo. Vediamo.

Quali punti sono stati toccati? Cerco brevemente di riassumerne almeno alcuni.

1) La necessità, in primo luogo, di un ampio e articolato discorso sulla cultura italiana in generale (Seroni, Valmarana, Cavallaro, Giliberto), e aggiungo, quindi, la necessità di un preciso e fermo esame della situazione di altri enti politici, economici, culturali, dello spettacolo italiano, che richiedono approfondimento e attenzione, perché la loro situazione culturale, politica, economica non è affatto migliore di quella, in dissolvimento, della Biennale.

2) La necessità di una considerazione « unitaria » della Biennale (Alfieri, Pirro), e quindi di uno scambio di impegni e esperienze fra cinema, teatro, musica, arti figurative, le arti figurative che poi non si capisce perché debbano essere rimaste le sole ad avere una loro manifestazione soltanto — appunto — biennale, senza arricchirsi di ulteriori funzioni e presenze.

3) Immediatamente occorre qui avanzare il discorso sui finanziamenti, di cui o troppo o troppo poco e fugacemente si è parlato: finanziamenti, è semplice, che devono essere dello Stato e semmai di vari enti locali, gli uni

e gli altri senza alcuna contropartita, se non esclusivamente e rigorosamente un controllo amministrativo.

4) Discorso « contestazione » - Anac. L'Anac ebbe ragione sulla sostanza, o su quasi tutta, decisamente torto sulle forme (non è la prima volta che lo dico e l'ho detto subito), forme che ovviamente incidevano sulla sostanza. Così come è evidente che non pochi errori e non poco gravi sono stati commessi anche dall'altra parte, e soprattutto da parte della presidenza (arti figurative e mostra del cinema).

In sostanza Pirro, malgrado la confusione forse voluta forse no sulle motivazioni e sugli accostamenti (Pesaro e Cannes, ad esempio) e malgrado l'affetto per certe formule riprese dal movimento studentesco in cui hanno ben altro sostrato e validità (comitati, assemblee, ad esempio), si è dichiarato aperto a nuove vie e nuove soluzioni, e contrario alla fretta: sono d'accordo. E l'Anac ha rinunciato all'esclusività dell'essere a tutti i costi dalla parte della ragione.

5) Impostazione Wladimiro Dorigo della Biennale-« laboratorio »: ipotesi suggestiva, ma abbastanza fuori dalle linee e dalla realtà, perché è evidente che la funzione concreta della Biennale non è quella di entrare nel terreno della realizzazione e della sperimentazione, bensì di essere in permanenza un ente aperto di spinta, di diffusione, di studio, di divulgazione, di segnalazione, di dibattito soprattutto di idee e di opere, di confronto col passato, di ricerca e di sostegno nel presente e nel futuro, in collegamento — questo sì, ovvio — con centri sperimentali, cinéma d'essai, enti, eccetera, per esistere tutto l'anno con iniziative varie, con circolazione e continua verifica ideologica, politica, culturale.

6) Problema di Venezia e del suo retroterra geografico e culturale (toccato da De Michelis, Laura). E qui è utile ricordare — per respingere e per chiudere con tutto un periodo e un mondo — l'origine stessa della Biennale e più ancora della mostra cinematografica, origine esclusivamente turistica e commerciale, per nulla culturale, per nulla tesa a un proficuo rapporto col mondo popolare e sociale.

Questi i punti, o alcuni dei punti principali toccati nei tre giorni di dibattito. E i modi di attuazione positiva? Autogestione e assemblea, si è detto: ma di chi? e per chi?

Sono contro qualsiasi supremazia di categorie, qualsiasi corporativismo. Si deve arrivare a scelte e a decisioni responsabili, non rinviare e fingere che non sia necessario giungere a definizioni; non restare in più o meno deliberate incertezze e confusioni.

Convegno « aperto », d'accordo, ma che sia concreto e reale. Domando scusa se manifesto di nuovo il mio scetticismo, o il timore *dello scetticismo. Il fatto è che si parla sempre troppo e si fa e si riesce a fare meno e poco.*

Il problema, oggi, ora, è quello dei tempi di attuazione, anche per non dar ragione, e ho sentito altri che non vogliono dar ragione, al signor Lampedusa. Cosa si fa ora? Cosa si farà il prossimo anno?

Non vale parlare dello statuto come di una formula, magica o no, ma — e lo si è accennato — di linee culturali e politiche. Di miglioramento e di progresso, non di rinuncia, che non giova a niente se non all'ignoranza, a nessuno se non ai reazionari.

Ci sono dunque — senza apriorismi né pregiudizi — precise responsabilità che gli uomini di cultura e i partiti devono assumere, sulle decisioni da prendere, non per far qualcosa a tutti i costi, a tutti i costi una mostra, ma se crediamo insieme, contestatori veri, contestatori fra virgolette, e tutti, che sia valida e utile: e per discutere e per decidere e perfino costringere i tempi a decidere. Sotto questo aspetto qualsiasi decisione ragionata, *non* subìta, *è valida, anche il non far nulla, ma con la identificazione delle ragioni e il loro riversarsi in azione culturalmente e politicamente positiva. E' valida soprattutto una verifica, e quindi anche una decisione o una manifestazione transitoria o interlocutoria, se* responsabilmente scelta, *sottolineo il* responsabilmente *e il* scelta.

Occorre quindi procedere con buona fede e buona volontà sull'esame a fondo e fino alle estreme, concrete conseguenze dell'azione di svolgere — a livello locale e a livello nazionale, scambievolmente, tutti gli interessati al problema, a tutti i livelli — per riaprire a nuova e valida vita enti e strutture in via di pericolosa e definitiva putrefazione o di inutile e vacua sopravvivenza. E a questo proposito è persino troppo facile osservare che certe assenze di contestatori e di non contestatori non sono state casuali, a Venezia, ma anzi estremamente significative di rispettivi ambiguità, ripensamenti, contraddizioni.

Occorre anche la precisa responsabilità dei singoli a tenere fede alla propria coscienza, ai principi pubblicamente manifestati, anche nella propria attività cosiddetta professionale. E qui l'Anac, ad esempio, mi sembra ancora un poco equivoca e forse strumentalmente imbarazzata.

In realtà critici e autori — se si vogliono legittimamente candidare ad essere fra i gestori di un'iniziativa culturale, devono essere innanzitutto degni di rispetto nella propria attività: quindi lavorare nei propri settori — e so bene quali e quanti siano anche i problemi, le responsabilità, le colpe della critica — credendo al proprio lavoro non in modo strumentale e velleitario, ma in un modo che, già nei fatti e già nelle cose, si ponga nella stessa direzione di ciò che a parole essi stessi propongono.

Direi, ancora una volta, fatti e meno parole, ma dico fatti e *parole, fatti e prese di posizione. Contro la censura, critici e autori decisero in passato, e tuttora così si comportano, di non entrare nelle commissioni di censura. Bene, ma non basta, in attesa e nella battaglia dell'abolizione. Contro la censura occorre il rifiuto di sottoporre i film in censura; contro la mercificazione, altro che lotta a un festival: ma rifiuto di concedere i film al distributore americano camuffato, al circuito commerciale e bottegaio di individui squalificati: e rifiuto di accettare premi e medaglie di comodo, senza distinguere. Essere contro qualsiasi compromesso. Questa è concretezza soltanto, questo è* soltanto *« pagare di persona ».*

Occorre una presenza *continua nel proprio settore, non uno scarico di coscienza ogni tanto. Critici e autori hanno tranquillità di spirito? Come categorie (penso anche all'autogestione) e come individui, come uomini?*

Non è il caso, per concludere, di entrare nei particolari, nel come dovrebbero essere organizzate la mostra d'arte, il festival della musica che ha gravissimi

problemi (ne hanno accennato Labroca e Pestalozza), il festival del teatro, le mostre per ragazzi e del documentario, premi — anzi non premi, evidentemente, — scelte, eccetera. E poi ci sarebbe, non poco importante, il problema dei festival e delle mostre in generale, forse in parte risolvibile con la specializzazione, la scelta, i compiti specifici, i lavori di gruppo.

Non posso tuttavia ignorare che ho sentito con raccapriccio riparlare ancora, al Convegno, forse con eccessiva ingenuità, di esigenze turistiche e particolaristiche, dei giardini di Venezia, dell'Accademia dei Lincei, di accademia del film, di direttori generali di vari ministeri, che davvero sono stantii residui del passato e non hanno nulla a che fare col discorso nuovo che qui si vuole e si deve portare avanti, ma che sono una conferma, dicevo, di un passato storicamente e culturalmente superato e di alcuni altri equivoci. Così come ho sentito aspirare a non scelte, *da parte della Biennale — e lo dico per il cinema e per le arti figurative —, coi risultati deprimenti o velleitari o bugiardi o l'uno e l'altro che proprio i padiglioni ufficiali della biennale d'arte e certe mostre cinematografiche ci hanno portato a constatare.*

In sostanza non si devono mai perdere di vista gli obiettivi veri e di fondo, come ho detto più sopra: e che siano obiettivi non strumentali, per operare davvero in concreto. Se una via può essere quella del comitato di lavoro e di studio che è stato proposto, io per quanto posso sono a disposizione, ripeto, senza riserve di sorta: chiedo soltanto altrettanto agli altri.

Giacomo Gambetti

* * *

Pubblichiamo le tre mozioni presentate a Venezia, l'ultima giornata del Convegno, nell'ordine in cui sono state illustrate. Di esse il lettore potrà rilevare coincidenze e diversità, e su ciascuna esprimere la propria opinione.

DOCUMENTO PER LA COSTITUZIONE DI UN COMITATO DI AZIONE

La Biennale è morta. Da molti anni non era più un centro vivo della produzione e diffusione della cultura. L'estate scorsa, la contestazione e il movimento studentesco le hanno tolto l'ultima maschera svelando i reali rapporti di classe e di poteri sui quali si reggeva e vorrebbe continuare a reggersi. Il fallimento di questo stesso convegno per le assenze significative, i silenzi colpevoli, la strumentalizzazione da parte delle forze governative che premono per una inutile riforma che lascerebbe le cose come stanno e i frusti giochi di potere, ha dimostrato che da una Biennale morta non può uscire un dibattito vivo. Il problema di oggi è uno solo: seppellire questo cadavere. Questa è la condizione per creare uno spazio libero sul quale edificare una nuova struttura culturale democratica e aperta a tutte le forze reali della cultura e della società che premono per un autentico rinnovamento. A tale scopo i sottoscritti decidono di costituirsi in Comitato di iniziativa e di agitazione che opererà:

a) per impedire che intorno a riforme puramente statutarie passi la manovra che tende a imbalsamare la situazione attuale;

b) per promuovere tutta una serie di iniziative di dibattito e di lotta perché sin da oggi i gruppi culturali vivi e le forze sociali interessate a un rinnovamento

radicale (classe operaia, movimento studentesco e intellettuali di avanguardia) lavorino alla costruzione di una Biennale nuova che possa essere prima di tutto un momento dinamico per la soluzione della drammatica crisi della società e della città stessa e, in secondo luogo, un centro pilota per l'impostazione di nuovi rapporti fra cultura e società.

Facciamo appello a tutti gli uomini e a tutti i gruppi, che a Venezia e in Italia, avvertono profondamente le stesse esigenze, affinché si uniscano alla nostra azione.

Primi firmatari:

Luigi Pestalozza, Boris Porena (a titolo personale), Luigi Nono, Vittorio Basaglia, Bruno Schacherl, Duilio Morosini, Dario Micacchi, Ennio Calabria, Ugo Pirro, Girolamo Federici, Giorgio Zecchi, Giulio Obici, Giorgio Trentin, Mario Gardella (Comitato politico di fabbrica Italsider, Genova), Vincenzo Eulisse, Guido Correali, Lia Finzi Federici, Mario Osetta (operaio Acnil), Arnaldo Momo, Tullio Vietri, Rodolfo Calzavara (Commissione Interna Sirma), Ivano Perini (operaio Montedison), Cornaglia Pietro (Cantiere Breda), Alberto Gianquinto, Pietro Mainardis, Sara Tagliapietra Momo.

* * *

La crisi della Biennale è specchio della più vasta e generale crisi della cultura nazionale e delle sue strutture. Questa non può non rispecchiarsi in quella.

Se la Biennale ha assolto fin qui la sua funzione di centro di raccolta, di informazione e di proposta, si ritiene che questa funzione non potrà essere ulteriormente svolta se non con nuove strutture, tali soprattutto che consentano un più fruttuoso e continuo inserimento nel tessuto connettivo della cultura reale del Paese e che nei confronti di questo possano assumere funzioni di effettivo stimolo.

Anche la « contestazione » ha posto in rilievo, talvolta per improprie vie, esigenze di rinnovamento e di adeguamento che nessuno intende ignorare.

I firmatari del presente documento ritengono che, dinanzi ad una cultura in continuo divenire, sia necessario promuovere una Biennale la quale progressivamente si trasformi dalle attuali strutture, impostate sull'organizzazione delle quattro rassegne, in un centro permanente promozionale della cultura contemporanea tutta, che raccolga l'informazione e ne diffonda la conoscenza, che dibatta le nuove espressioni della comunicazione artistica e la loro sperimentazione.

Riconoscono e riaffermano il carattere preminente di internazionalità dell'Ente Autonomo per la Biennale di Venezia e ne auspicano la massima autonomia funzionale, collegata alla più vasta partecipazione, senza limitazioni politico territoriali, di tutte le forze operanti nel mondo della cultura contemporanea, italiana e straniera.

Auspicano, inoltre, l'approvazione di un nuovo statuto, che configuri in norme essenziali ed aperte le finalità e le strutture dell'Ente e che consenta poi di adeguare i singoli regolamenti delle diverse manifestazioni della Biennale alle rinnovantesi esperienze della cultura e dell'arte e alle risultanze dell'esperimentazione, in tutti i settori dove esse siano obiettivamente possibili.

Impegnano se stessi e quanti hanno a cuore la crescita della Biennale e della società culturale nazionale ad elaborare ed offrire, in gruppi di lavoro autonomi e spontanei, il loro contributo di esperienze, di studio, di approfondimento e di proposta per la soluzione dei problemi che il Convegno ha messo utilmente in luce.

Firmatari: Floris Ammannati, G.B Cavallaro, Mario Cimnaghi, Francesco Dorigo, Giacomo Gambetti, Gianni Gregoricchio, Ernesto G. Laura, Adriano Magli, Paolo Valmarana.

* * *

I sottoscritti partecipanti al Convegno « Una nuova Biennale: contestazioni e proposte » organizzato dal Comune di Venezia nei giorni 15, 16 e 17 novembre credono di poter riassumere le più importanti indicazioni del Convegno e le sottopongono all'attenzione del Consiglio Comunale e alle forze politiche perché siano alla base della riforma della Biennale.

Il rinnovamento completo della Biennale è una esigenza che non può restare ancora insoddisfatta: non è neppure pensabile un altro anno di vita dell'Ente Veneziano nelle condizioni di questa estate.

I sottoscritti pertanto approvano la decisione del Sindaco di Venezia di dimettersi da Presidente, ed invitano tutti gli altri amministratori e dirigenti dell'Ente a rassegnare essi pure le dimissioni confermando così la crisi dell'Ente il cui superimento potrà iniziarsi solo con un nuovo strumento legislativo.

La nuova legge dovrà garantire chiaramente l'autonomia della Biennale per lo svolgimento delle funzioni cui essa dovrà assolvere.

La nuova Biennale dovrà essere strutturata come un *Istituto internazionale di informazione artistico*, la cui attività si svolgerà a tre livelli distinti ma interdipendenti:

a) *Informazione* — Le manifestazioni tradizionali saranno mantenute come testate ma il loro svolgersi dovrà essere ripensato in termini profondamente diversi dagli attuali. A queste, altre se ne aggiungeranno in rapporto alle nuove esigenze che si manifestano.

Vengono invece aboliti i premi e i concorsi strumenti della politica mercantile dell'industria culturale.

Le manifestazioni della Biennale dovranno essere concepite indipendentemente da esigenze di natura meramente turistica.

« I servizi informativi » e tutti i « servizi » della Biennale saranno gratuiti.

b) *Documentazione* — Saranno potenziate le attuali strutture del settore: archivio, biblioteca, fototeca, discoteca, cineteca e pubblicazioni. Bisognerà comunque che tale attività di documentazione superi la dimensione puramente archivistica per divenire un fattore attivo di propulsione nei confronti del mondo culturale e artistico.

La Biennale dovrà promuovere seminari, convegni ecc., finanziare e promuovere la ricerca nel campo delle arti contemporanee.

La Biennale stabilirà rapporti attivi e concreti di collaborazione con gli Istituti Nazionali e Internazionali che svolgono attività parallele, le università, i musei, i teatri, le fondazioni, i circoli del cinema, la stampa, ecc.

c) *Produzione artistica* — La Biennale dovrà essere in grado di promuovere le iniziative atte a garantire in particolari casi esempi di produzione e sperimentazione artistica, offrendo tale opportunità soprattutto ai giovani e garantendo che la loro attività si svolga liberamente.

Inoltre la Biennale dovrà superare l'attuale rigida quadripartizione della sua attività, perché non è più possibile concepire i tradizionali settori della Biennale come nettamente distinti. Anzi sarà compito della Biennale rivolgere la propria attenzione alle attività interdisciplinari.

Pertanto la sua struttura organizzativa dovrà essere articolata in modo di essere sufficientemente agile e dinamica e soprattutto in modo che non manchino momenti

di elaborazione e di decisione comune tra i diversi settori tematici e i vari piani di iniziativa.

La Biennale dovrà essere « veneziana », capace cioè di inserirsi nella realtà in prospettiva di Venezia Città-Regione collegandosi attivamente con le istituzioni culturali locali.

La Biennale per mantenere un contatto fecondo col pubblico dovrà essere una struttura operante in continuità e dovrà essere attiva in tutto il territorio cittadino, ponendo fine a quell'uso discriminato della Città che l'ha caratterizzata fino ad oggi.

La Biennale pertanto dovrà aprirsi e raggiungere la classe lavoratrice.

La Biennale dovrà essere internazionale, rinunciando a qualsiasi discriminazione nei confronti delle culture non europee, superando qualsiasi limite posto da ragioni politiche o diplomatiche.

Gli organi direttivi della Biennale dovranno essere eletti dalle Assemblee degli Enti locali escludendo i rappresentanti di organismi burocratici come i Ministeri e dovranno essere composti solo da esponenti del mondo dell'arte e della cultura, eventualmente una parte dei membri potrà essere cooptata da quelli precedentemente eletti. Gli incarichi dovranno essere di breve durata.

La Biennale dovrà essere in grado di far autogestire ai partecipanti le sue iniziative ogni qual volta sarà possibile come nel caso dei seminari, delle attività di produzione e sperimentazione, ecc.

La Biennale promuoverà attualmente convegni di modifica e di proposte cui saranno invitati gli artisti, gli operatori culturali e i rappresentanti delle organizzazioni del pubblico.

Va sottolineato che nessuna legge sulla Biennale può essere considerata efficace se non risolverà anche il problema del finanziamento della Biennale che dovrà essere assegnato in modo da non lederne la autonomia e in proporzione allo sviluppo della sua attività.

E' necessario che il nuovo Statuto della Biennale preveda un periodo di « sperimentazione » pratica perché è impossibile che la « preveggenza » dei politici sia tale da risolvere sulla carta tutti i concreti problemi che la Biennale dovrà affrontare durante il suo « nuovo corso ».

Firmatari:

Sergio Bettini, Mario Labroca, Mario Penelope, Luigi Ferroni, Cesare De Michelis, Neri Pozza, Gianni De Michelis, Antonio Casellati, Cino Casson, Luigi Scano, Edoardo Andreotti Loria, Cesare Lombroso.

Per una critica responsabile

Verso la fine dello scorso ottobre i critici e i giornalisti cinematografici si sono riuniti a convegno – a Pinetamare Coppola, presso Napoli –, per iniziativa del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani. Tema del convegno: « Responsablità della critica nei confronti del nuovo cinema d'autore ». La scelta di tale tema era stata suggerita dalla constatazione dell'esistenza di un'antitesi sempre più netta fra due (o tre) diverse maniere di fare cinema e della conseguente necessità che la critica si impegni sempre

più direttamente e concretamente per sostenere quel modo di fare cinema che si identifica con la considerazione del film non quale merce, ma quale opera d'autore. Senza con ciò incorrere nelle storture cui ha spesso dato luogo la « politica degli autori », così come è stata intesa da certi settori della critica straniera e dai loro epigoni italiani. In altre parole, il convegno non mirava a finalità d'ordine teoretico, ma a fissare le linee di una politica culturale, a precisare cioè i compiti di una critica che sia militante nel senso di stabilire nuovi contatti col pubblico e nuovi modi di incidenza sulla situazione del cinema.

Il tema generale era stato suddiviso in cinque sotto-temi. Le cinque relazioni — precedute da un'introduzione che voleva chiarire gli scopi del convegno e indicare alcuni punti specifici di discussione e seguite da una sesta relazione atta a definire la situazione dal punto di vista non più del critico, ma dell'autore (nel caso specifico autore-produttore: Gian Vittorio Baldi) – sono state caratterizzate tutte (ed alcune in ispecie) da una forte tensione morale, e ciò ha favorito la creazione di un clima fervido per il dibattito.

Non entreremo qui nel merito delle singole relazioni, tutte affidate a specialisti di indiscutibile prestigio, anche perché esse verranno a tempo divulgate mediante la pubblicazione degli atti del convegno. Ci basti formulare alcune osservazioni relative ai diversi aspetti della questione affrontata (la suddivisione in sotto-temi era, s'intende, di puro comodo), osservazioni che coincidono in sostanza con quanto il sottoscritto ebbe a dire sia in apertura di convegno sia in fase di dibattito e di proposta di mozioni.

Il primo sotto-tema (relatore Tommaso Chiaretti) riguardava la critica dei quotidiani e dei grandi settimanali, che è gravata della maggiore responsabilità. Il suo problema non è solo quello della ricerca di un linguaggio che sia preciso senza essere iniziato, ma quello di trovare nuove forme di colloquio col lettore, che vadano al di là della semplice recensione, a sé stante. La discussione si è fatta particolarmente accesa, a proposito dei condizionamenti, reali o presunti, consapevoli o inconsapevoli, cui è o può essere soggetto tale tipo di critico. Si è parlato anche, ovviamente, dei criteri talvolta discutibili con cui qualche editore o direttore sceglie il proprio critico o addirittura rinuncia ad ospitare rubriche critiche nel proprio giornale.

Purtroppo parecchi fra i più autorevoli esponenti di questo settore della critica non hanno voluto o potuto partecipare al convegno.

Diverse assenze sono da lamentare pure per quanto concerne il settore chiamato in causa dal secondo sotto-tema: « La critica delle riviste specializzate e di cultura » (relatore Filippo Maria De Sanctis). A parte ciò, è caduta sostanzialmente nel vuoto un'osservazione fatta in sede introduttiva e relativa all'estrema dispersione delle forze in un numero eccessivo di riviste e rivistine, in gran parte interessanti, ma che possono contare su un pubblico assai limitato (tanto che il tasso di mortalità è, per tale genere di periodici, elevatissimo; e tra le riviste non sopravvissute ve ne sono parecchie fra le migliori). Si ha l'impressione che una concentrazione delle forze potrebbe essere augurabile, data anche la relativa affinità di intenti fra questa e quella

pubblicazione. Le possibilità di resistenza, forse anche di espansione, e quindi di incidenza concreta (oggi assai modesta), diventerebbero maggiori.

Rimane comunque la grande frattura fra il quotidiano e il settimanale a rotocalco da un lato e la rivista specializzata dall'altro. E' da molto tempo vacante il posto una volta occupato dalla rivista di alta divulgazione. Gliel'hanno sottratto i rotocalchi, occupandosi largamente di cinema, e quasi mai nel modo più degno. Eppure sarebbero bastati trentamila lettori, forse meno, per assicurare dignitosa esistenza ad uno di tali periodici. La mancanza di interesse da parte del pubblico (fatta eccezione per una ristrettissima élite) *è dimostrata anche dall'assenza presso che totale del cinema dal mercato delle dispense, che (comunque si voglia giudicarle) costituiscono uno dei fenomeni editoriali salienti di questi ultimi anni. Tutto ciò deve far riflettere circa la situazione del pubblico e la conseguente necessità di stabilire con esso un contatto, il quale può nascere solo come effetto di un impegno graduale ed intelligente da parte del critico. Qui il discorso si salda con quello relativo alla critica quotidiana e settimanale. Non si tratta — è evidente — di « seguire » il pubblico, ma di porsi al suo servizio per orientarlo, per aiutarlo a liberarsi dai condizionamenti che subisce. Compito, questo, che presuppone umiltà e insieme rifiuto di certi « complessi ».*

Le non liete considerazioni relative al mercato delle riviste specializzate sono purtroppo anche più valide se riferite all'editoria cinematografica in genere (relatore Ernesto Guido Laura), settore in cui il nostro paese ha perduto la posizione di rilievo, di avanguardia che ebbe nell'immediato dopoguerra, e prima ancora nell'anteguerra. Oggi l'editoria cinematografica sopravvive praticamente solo grazie a qualche prestigiosa impresa « tradizionale » (le edizioni di «Bianco e Nero », peraltro attive a ritmo non intenso) e a qualche sporadico frutto (magari consistente in traduzioni tardive di opere straniere), nato dall'albero di case editrici dal serio impegno culturale, come Einaudi. Purtroppo le vendite sono, in linea di massima, irrisorie. Se limitato è il respiro delle iniziative scientifiche, inesistente o quasi è il settore delle opere storiche e critiche a carattere monografico, accessibili ad un più vasto pubblico (oggi come oggi non disponibile, si direbbe), anche dal punto di vista del prezzo. Una critica « diversa » in tanti quotidiani e settimanali potrebbe pure aprire la strada ad una rinascita editoriale.

Il quarto sotto-tema riguardava « Cinema e RAI-TV ». Prima constatazione: la televisione bandisce la critica (con l'eccezione di qualche saltuario dibattito); la radio l'accolse per lungo tempo, ma l'ha soppressa. Tale « imparzialità » è in realtà un colpevole agnosticismo, che contrasta con il meritorio impegno spesso dimostrato nel settore dei cicli di film (talora sacrificati, tuttavia, a causa della loro collocazione sul secondo canale, in coincidenza con programmi di cospicuo richiamo popolare sul primo canale); e contrasta anche con certe altrettanto meritorie imprese produttive affrontate dall'ente televisivo (per quanto concerne il nuovo cinema d'autore, si pensi, poniamo, al Francesco d'Assisi *della Cavani). Al di là di singoli « servizî » sparsi qua e là, manca — da parte della televisione — un impegno preciso e costante nei confronti del cinema. Pure, la televisione (come e più che la radio) potrebbe contribuire con serie iniziative a provocare un'evoluzione*

del gusto del pubblico (il quale oggi, nella sua maggioranza, si dimostra impreparato ad accogliere tante opere di grande valore che la TV stessa gli presenta).

Quinto sotto-tema: « critica e diffusione del nuovo cinema d'autore » (relatore Sandro Zambetti). In un certo senso, specie dopo gli eventi veneziani, questo era diventato il tema-chiave del convegno. Prima constatazione: la crisi in cui sono da tempo entrati i circoli del cinema laici e tradizionali, cui si può contrappore solo (a parte la senza dubbio significativa fioritura dei cineforum cattolici e qualche centro cinematografico universitario) un'iniziativa isolata, e sia pur egregia, quale il Filmstudio romano. Si fa sentire la mancanza di un centro culturale come la Cinémathèque Française, da cui è nato — si può dire — il nuovo cinema francese. Il fatto nuovo importante è rappresentato dai cinémas d'essai, *la cui diffusione è solo agli inizi e la cui fisionomia ideale è ancora da definire. Anche su tale argomento il dibattito è risultato vivace e proficuo. Non è possibile affrontare qui il tema con ampiezza di riferimenti e di ragionamenti: basti ricordare la diversità di situazione, di impostazione, di vicende esistente fra il* cinéma d'essai *di Milano e quello di Roma. Al di là di ogni dovuta valutazione concreta, a Milano vi è sempre stato di positivo il diretto peso della critica, divenuta responsabile della « programmazione ». In tal modo il critico cessa di essere chiuso nella sua torre d'avorio, contribuisce ad indirizzare il pubblico già sul piano dell'offerta del prodotto. Ma certe contraddizioni, scarti, etc. dimostrano che ancora lungo è il cammino da percorrere, per dare piena coerenza ed efficienza all'attività delle sale esistenti, oltre che per estenderne al massimo il circuito sul piano locale e su quello nazionale.*

Qui il discorso si può agganciare a quello relativo ai festival, settore nel quale la critica ha avuto ingerenza e responsabilità con la partecipazione a commissioni di selezione o addirittura con la presenza di propri esponenti alla direzione di organismi quali la Mostra di Venezia, etc. Nel 1965 al convegno di Bologna io feci una distinzione tra festival utili tout court *o addirittura necessarî, festival utili settorialmente e festival inutili o in soprannumero, auspicando concentrazioni, alternanze e disinteresse dello Stato nei confronti di alcune manifestazioni. Da tempo la mia opinione è mutata. E quanto è successo a Venezia non ha fatto che corroborare le mie convinzioni. (Debbo avvertire che respingo sia l'obiettivo contingente sia i metodi della contestazione veneziana, in merito alla quale hanno scritto fra gli altri cose assai lucide rispettivamente Giacomo Gambetti (ad esempio nella lettera a Pasolini apparsa su questa rivista) e G.B. Cavallaro nella lettera aperta a Mino Argentieri, pubblicata in « Sette giorni »).*

Anni fa io predicavo al vento la promozione di una mostra ideale, la quale si emancipasse totalmente dalla F.I.A.P.F. e dalle varie burocrazie nazionali e fosse disposta a fare assegnamento, se necessario, soltanto su film provenienti dal Paraguay o dalla Corea, di una mostra cioè che imponesse gradualmente la propria autorità mediante la difesa intransigente della propria indipendenza. Oggi che Venezia ha raggiunto (o quasi) un obiettivo del genere ed è stata « contestata » non soltanto da destra, ma anche e soprattutto da sinistra, sono di parere più drastico. (Lo ero, comunque, ripeto, già prima della contestazione veneziana.) Non ha senso proporre di allargare l'area di Venezia, con

*assurde gestioni collettive e con presentazione dei film in qualche altra città o anche còn la trasformazione della Mostra in una qualche sorta di periferico organismo permanente. Sarebbe a mio avviso molto più utile che lo Stato rinunciasse a sovvenzionare qualsiasi mostra o festival (per sua natura d'*élite*), lasciando l'onere agli enti locali o turistici oppure all'industria o infine ai mecenati, se ce ne sono, e concentrasse i propri sforzi finanziari nella creazione di una nuova rete di sale. Non tuttavia sul modello del circuito E.N.I.C., bensì su una rigorosa linea d'*essai. *Si è visto che un primo contingente di pubblico esiste (pensiamo a certi successi di film « difficili » a Roma:* Marat-Sade, Lontano dal Vietnam, La cinese*): non rimane che cercare di allargarlo. Il compito dei critici sotto tale profilo è rilevante, sia nel senso di spingere lo Stato a muoversi in una certa direzione, sia nel senso di assumersi la responsabilità della « programmazione » dei locali, sia naturalmente nel senso di accrescere il proprio impegno di orientamento del pubblico. Oggi dobbiamo batterci per l'allargamento del pubblico* normale *(ivi compreso quello televisivo); ci interessa la vita quotidiana del cinema di qualità e d'autore, non quella eccezionale che si svolge in sede di festival.*

Rimane pur sempre il problema di riuscire ad intenderci tra noi critici (senza un'intesa tra noi sarà difficile ottenere risultati soddisfacenti presso il pubblico dei lettori-spettatori). Che il problema sussista e sia serio è stato confermato dall'andamento delle discussioni di Pinetamare, dove si sono avuti non solo fecondi scontri, ma anche una notevole confusione delle lingue. (Dovuta in parte all'eterogeneità costituzionale del S.N.G.C.I.; ma i dissensi radicali non si manifestano sempre tra categoria e categoria, bensì anche e soprattutto fra mentalità e mentalità, tra concezione e concezione della critica e prima ancora del cinema stesso.). E' tuttora valida l'osservazione fatta nel 1952 da Mario Fubini: « Colpisce nella critica cinematografica un fatto più frequente che nelle critiche delle altre arti: i giudizi discordanti sul medesimo film da parte di persone intelligenti e preparate ». A determinare tale difficoltà di intenderci tra noi concorrono tanti coefficienti su cui non è qui il caso di soffermarsi e che cercai di illustrare in un saggio apparso nel fascicolo dedicato nel 1965 da Ulisse *ai problemi del cinema in Italia. Si può comunque dire che tale difficoltà è provocata da dislivelli di formazione, da preclusioni faziose, da dirizzoni critici quasi sempre di importazione. Da noi, con buona pace di qualche amico che a Pinetamare si è dimostrato di parer contrario, difficilmente si scopre, tanto meno si impone un autore. E' d'altra parte vero che questo limite della critica italiana ha un suo « rovescio »: è difficile che in Italia si mitizzino, come accade, poniamo, in Francia, registi di secondo o terz'ordine. O meglio* era *difficile: perché ormai la politica degli autori intesa nel senso sbagliato ha fatto adepti anche da noi, per lo meno in certi settori della critica « specializzata ». Esiste dunque anche in Italia una critica che fa eccezione — ma non nel giusto senso — alla regola di prudenza che ha caratterizato e ancora in larga misura caratterizza la critica italiana. Prudenza che può significare equilibrio, ma anche eccessiva paura di rischiare, di compromettersi, eccessiva diffidenza nei confronti di taluni fenomeni, ingenerosità di giudizio nei confronti di valori non affermati. Di questo hanno spesso sofferto i nuovi autori italiani (si pensi a quel che successe a Venezia nel 1962), oltre, per esempio, alla così detta* nouvelle vague. *Ora, se è*

giusto essere esigenti nei riguardi del cinema di casa nostra, è assurdo mettersi in condizioni di farsi dimostrare dagli stranieri il valore di certi film o autori italiani.

Come scrivevo tre anni fa, « alle frequenti, deplorevoli corrività della critica meno impegnata fa riscontro l'intransigenza, altrettanto dannosa in fondo, di un'altra critica, la quale cerca di imporre scelte "di tendenza" talora chiaramente faziose, contribuendo colpevolmente all'insuccesso commerciale di opere che andrebbero invece in qualche modo sostenute anche da chi non ne condivida l'orientamento, in quanto comunque rappresentative di un cinema giovane, di un cinema d'autore ». Già tre anni fa, tuttavia, erano avvertibili segni di rimescolamento delle carte un po' in tutti i settori della critica cinematografica, la quale veniva di conseguenza offrendo un panorama assai più fluido e aperto rispetto a pochi anni prima. Osservavo allora: « il dibattito si svolge ormai in prevalenza sotto il segno di una problematica ben più feconda di ogni artificiosa e presuntuosa certezza. Nuovi equilibri e nuove prospettive sono quindi forse in vista. » E mi richiamavo a quanto Fernaldo Di Giammatteo aveva scritto nel 1963: « Quando non si vede più chiaro il motivo del giudicare (il suo fine e la sua utilità) è venuto il momento di supporre che lo stesso giudizio si stia gradualmente trasformando in una attività pronta ad assumersi responsabilità diverse, più dirette e rischiose, nello sviluppo del cinema. Da esercizio passivo la critica può anche diventare un esercizio di aperta sfida ai tabù *regnanti nel mondo di quelli che, forse già impropriamente, si chiamano artisti... ».*

Da questi presupposti deriva per la critica la necessità di una politica *di sostegno a tutti i livelli per un cinema che (a prescindere dai singoli risultati più o meno soddisfacenti) cerchi — anche mediante l'adozione di forme produttive più libere, meno macchinose, meno costose, condizionanti, vincolanti — di rendere l'autore veramente e pienamente responsabile della propria opera, così come accade in genere nelle altre arti. E' importante — s'intende — che su questo terreno di azione, intesa a modificare la realtà del cinema, non si riproducano dogmatismi diversi ed analoghi a quelli che inceppano la critica italiana allorché la sua attività si svolgeva su un terreno più strettamente culturale, di puro « giudizio » (da spettatore critico più o meno distaccato), e non anche di intervento pratico dall'interno.*

« Contestiamo » tutto quello che va contestato (ed è molto), ma evitando certi massimalismi astratti e controproducenti (per tacere di certe ridicolaggini). L'accennato concetto di una critica non accademica o comunque distaccata, operante, è stato tradotto in alcuni punti programmatici. La mozione approvata a più larga maggioranza al convegno di Pinetamare (molti dei partecipanti erano però purtroppo già partiti) chiedeva infatti: « 1) la costituzione di un organismo unitario che raggruppi tutte le categorie interessate alla vita della spettacolo, al fine di elaborare una piattaforma comune di lotta per il rinnovamento delle attuali strutture; 2) l'abolizione della censura amministrativa e la riforma degli articoli del codice penale e del codice di procedura penale in contrasto con l'art. 21 della Costituzione; 3) l'inserimento dei giornalisti cinematografici e televisi nella conduzione degli Enti di Stato e della RAI-TV, con particolare riguardo ai rapporti tra televisione e cinema; 4) l'abolizione delle sovvenzioni a qualsiasi mostra o festival

cinematografico, nel quadro di una riforma delle erogazioni statali che miri a non favorire oltre gli speculatori dello spettacolo; 5) la creazione di un vasto circuito di cinéma d'essai *finanziato — ma non gestito — dallo Stato.»*

Un'altra mozione, approvata a più stretta maggioranza, auspicava « che i sindacati, le organizzazioni politico-culturali e le associazioni di autori del cinema, teatro e televisione accolgano l'invito proveniente da più parti (tra l'altro dal Comitato Unitario di Coordinamento dello Spettacolo) a partecipare ad iniziative unitarie per la difesa delle arti audiovisive dalle manipolazioni dei poteri repressivi che caratterizzano l'organizzazione socio-culturale in cui si agisce». La stessa mozione sottolineava inoltre « l'assoluta imprescindibilità di una verifica delle basi di intesa e di azione comune allo scopo di evitare confusioni ideologiche ed equivoci concreti. » Essa affermava inoltre che il convegno aveva preso « più approfondita conoscenza degli ostacoli posti dal potere editoriale e giornalistico alla libertà di espressione critica e di intervento responsabile dei giornalisti cinematografici » e invitava « tutti i partecipanti, gli uomini di cultura e gli "spettatori attivi" italiani a una rigorosa e intransigente difesa di quegli operatori culturali cinematografici, teatrali e televisivi che vengano messi in difficoltà nello svolgimento della loro professione dalla proprietà dei mezzi di comunicazione di massa, dal potere statale e dai "gruppi di pressione". »

Mi sembra che il convegno in quanto tale abbia adempiuto in buona misura la sua funzione. Naturalmente è necessario adesso che i critici e i giornalisti cinematografici facciano quanto in loro potere per dimostrare che le loro parole non sono semplici flatus vocis.

Giulio Cesare Castello

I problemi dei "cinémas d'essai,,

Il problema è annoso. Bisogna confezionare dei prodotti che ripetono i moduli narrativi dello spettacolo inteso come evasione e mero divertimento, con l'argomentazione che questo è quanto richiedono gli spettatori, oppure produrre in piena autonomia narrativa avendo come unico scopo quello di esprimere il proprio mondo poetico, dando allo spettatore un prodotto autentico e originale?

Se l'applicazione della prima formula, così come si è andata articolando nello specifico campo dello spettacolo cinematografico, ha portato alla creazione di mastodontici apparati produttivi e distributivi che condizionano il mercato internazionale sottraendo spazio e tempo a quei prodotti, il secondo modello della nostra esemplificazione non tiene conto dei « gusti del pubblico » e costituisce, oltre che un rischio economico, anche un pericolo sicuro contro coscienze che sono sopite e che devono restare tali.

David Reisman ha parlato di « folla solitaria », ove gli individui ridotti

al nulla lasciano dormire i propri sentimenti « umani » e appetiscono solo ciò che li aiuta in questa sorta di suicidio morale ed intellettuale, rifiutando come deleterio, perché turba la pace consolidata, tutto ciò che può suscitare dubbi, ansie, angoscie, presa di coscienza della propria nullità.

In un tipo di società che ha assunto il profitto come metro di valutazione delle capacità umane, e dove il possesso di più danaro consente più agiatezze, secondo i canoni della civiltà dei consumi (« i soldi non danno la felicità, ma calmano i nervi »), è logico che l'industria dello spettacolo abbia organizzato una serie di schemi attraverso i quali l'individuo di massa è sicuro di trovare rifugio e protezione. Salvo poi, una volta uscito alla luce del sole, a contatto con la vita vera, sentirsi frustrato e impotente. Mancandogli però lo percezione autentica della realtà, ecco che l'uomo torna a rifugiarsi nel sogno, ricorrendo ai soliti stereotipi che la cultura di massa gli fornisce a piene mani, come ad una sorta di droga che rinnova di volta in volta il suo effetto eccitante e saporifero ad un tempo.

Andare contro questi schemi, richiamare l'individuo, non più di massa ma uomo raziocinante e libero, a delle libere scelte, recuperando ad una visione autentica della realtà fuori dai simboli imbalsamati dell'amore (che è solo sesso), della forza (che è solo violenza), del denaro (che è corruzione), del bello (che è stereotipo), del buono (che è ipocrisia e viltà), è compiere autentica opera di cultura al servizio, e non servendosi, dell'uomo.

In questa prospettiva va dunque collocato quel movimento, diciamolo pure, di contestazione alla routine *consolidata della produzione-e-distribuzione cinematografica che è rappresentato dai cosiddetti « cinémas d'art et d'essai », espressione francese recepita ormai nella terminologia corrente del nostro lessico cinematografico, che traduce solo ciò che è già chiaro a tutti — « cinema d'arte » — e conserva l'espressione originale « d'essai » (saggio) per una sorta di civetteria linguistica.*

La sua nascita e la sua affermazione all'estero è stata favorita, se non determinata – occorre dirlo subito – non solo dall'affinamento dei gusti del pubblico, ma soprattutto dalla recessione delle presenze verificatesi in alcuni paesi (Francia, Gran Bretagna, Germania e Benelux), recessione che ha provocato il dimezzamento o addirittura la falcidia dei tre quarti del pubblico, come appunto è avvenuto in Gran Bretagna. In questa prospettiva di un mercato rivoluzionato a seguito delle mutate condizioni di vita tipiche di società opulente, hanno avuto buon gioco le iniziative dirette a richiamare verso lo spettacolo cinematografico il pubblico più qualificato culturalmente, e quindi meno incline alle nuove mode d'impiego del tempo libero, e comunque sempre attento a ciò che di nuovo e di originale gli si propone. Da qui la nascita di locali espressamente destinati alla programmazione di opere filmiche di valore artistico, culturale o sperimentale, che sollecitano l'apporto critico dello spettatore e non si pongono come mero divertimento o in termini di evasione.

Nel nostro paese mancando la causa — forte recessione delle frequenze — è venuto meno anche l'effetto, e i cinémas d'arte e d'essai rappresentano ancora, a cinque anni dalla loro comparsa, una felice eccezione da additare

ad esempio: ma come consistenza numerica sono ancora circoscritti alle poche unità.

In Italia, infatti, l'erosione delle presenze cinematografiche iniziata dopo il boom *del 1955 (circa 820 milioni di biglietti venduti) è andata evolvendosi gradatamente, e l'ultimo balzo all'indietro, in verità più consistente dei precedenti, è il passaggio dai 630 milioni del 1966 ai 569 del 1967. La perdita di circa 250 milioni di spettatori lungo un arco di dodici anni costituisce pur sempre il trenta per cento delle presenze, ma – in confronto all'estero – è anche il contributo più leggero pagato da una comunità nazionale al progresso della società che impone continui e sempre più rapidi mutamenti.*

Da queste considerazioni, più o meno sfumate, ha preso le mosse l'annuale relazione che il Segretario Generale dell'Associazione Italiana Amici dei Cinémas d'essai (AIACE), Sergio Andreotti, ha fatto al Convegno di San Marino di quest'anno (4-6 ottobre), nel tentativo d'inserire la realtà dei cinémas d'arte e d'essai nella più vasta problematica dello spettacolo e del mercato cinematografico nazionale. Ma, a nostro avviso, l'impostazione data al problema è errata nelle sue premesse, perché porsi come scopo di portare più gente al cinema (invertendo l'andamento della curva delle presenze in costante diminuzione), attraverso una migliore qualificazione del pubblico, equivale a voler riempire un vaso con sola acqua distillata, difficile da ottenere, invece di servirsi direttamente dell'acquedotto. Per uscire di metafora, è ovvio che la promozione culturale di una parte del pubblico si opera in prevalenza tra coloro che ancora frequentano le sale e tutt'al più fanno lo sforzo di scegliersi il film da vedere, mentre la fetta di coloro che preferiscono la gita in campagna-mare-monti o la comoda poltrona di casa o il bar vicino dotato di televisione, resta pur sempre invariata, anzi è destinata ad aumentare, a meno che la sollecitazione spettacolare non sia eccezionale (ma a quest'ultimo caso i cinémas d'essai non sono o almeno non dovrebbero essere direttamente interessati). Ne è una riprova l'ormai cronico malessere del piccolo esercizio, che è il settore delle sale cinematografiche più direttamente minacciate dalla concorrenza televisiva.

Vogliamo dire che condurre un discorso con gli stessi metodi dialettici dell'esercizio, avendo come alternativa da proporre un cinema di qualità che dovrebbe portare più gente al cinema, significa autocondannarsi ad una posizione d'inferiorità e di costante frustrazione, perché questo non deve essere lo scopo di un movimento che tende alla qualificazione del pubblico. Il discorso da farsi deve essere autonomo, svincolato da sudditanze con lo esercizio commerciale che persegue il fine, che gli è naturale, del maggior profitto, per avviare invece un diverso rapporto col pubblico, chè rompa con la tradizione mercantilistica dello spettacolo cinematografico (inteso come specchietto per allodole da catturare e spremere fino all'osso), e faccia della sala cinematografica il luogo d'incontro di due personalità, quella dell'autore, che esprimendosi pone in essere il primo termine del binomio, e quella dello spettatore, che ricevendo il messaggio visivo-sonoro la ricrea in se stesso, saldando il ciclo che va dalla produzione alla fruizione. Solo così il discorso si fa corretto e veramente responsabile, dato che non s'intende portare acqua

a nessun mulino, tanto più che se l'acqua fosse veramente in grado di far girare più rapidamente le pale, il « padrone » penserebbe lui stesso a cercarla e convogliarla dove gli fa comodo.

Certe utopie sconfinano poi nel patetico, come quando ci si domanda: « Perché non cercare nuove strade, perché non incoraggiare iniziative tendenti a realizzare un maggior numero di film sganciati dai ferrei codici della industria, perché non dare impulso a produzioni di carattere cooperativistico? ». Così quando si citano i recenti successi commerciali di opere di qualità come Blow-up, Bella di giorno *e* Grazie zia *(anche se si può discutere sui singoli valori artistici e culturali) come il risultato del mutare dei tempi, si dimentica che la storia del cinema è in grado di fornire ampio materiale a riprova del fatto che non sempre il film di qualità* non *incassa. Basta citare un solo nome: Chaplin. Non è con quei film che i cinémas d'essai devono condurre la loro battaglia. Quelli sono prodotti inseriti perfettamente nel mondo dei consumi, che vengono ricercati anche da masse di pubblico perché conferiscono una promozione culturale a chi vi si avvicina. Sono infatti film che mantengono intatti i motivi di richiamo che formano le componenti del grosso consumo cinematografico, sesso-violenza-perversioni-dissacrazione dei valori consolidati come l'amore, la famiglia, il decoro, la onorabilità. Solo la confezione cambia, è ad un livello qualitativamente migliore dello standard più diffuso. Giustamente si sottolinea l'anormalità di certe programmazioni cosiddette d'essai, come quelle del cinema Ritz di Milano (che conduce una programmazione autonoma e non aderisce all'AIACE), citando come esempi i successi di* Gangster Story *e* Tom Jones. *Questi sono i frutti, copiosi e allettanti, dei connubi fra programmatori di film di qualità ed esercenti sia pure illuminati — ma pur sempre con l'occhio ben fisso al borderò — che non chiedono di meglio di poter unire l'utile, il buon incasso, con il dilettevole, il film d'arte.*

Meno esposto a critiche di questo genere, forse non del tutto per merito proprio, l'impegno del cinéma d'essai di Roma, prima al Salone Margherita ora al Mignon (gestito dall'AIACE, senza però il patrocinio della critica cinematografica che sceglie i film del Ritz di Milano), che ha portato al successo una difficile programmazione come quella di Marat-Sade *in edizione originale con i sottotitoli, ed elenca nel suo curriculum alcuni « forni », che sono però altrettanti attestati di benemerenza culturale. Uno degli ultimi quello del* Falstaff *di Orson Welles (ma anche il Ritz di Milano segnala l'insuccesso de* I senza speranza *di Miklós Jancsó). Cionondimeno l'impegno verso certe programmazioni di film validi che non abbiano tuttavia prospettive di successo commerciale, resta e deve essere portato avanti. In questo sta la « missione » dei cinémas d'arte e d'essai, nel costituire cioè uno sbocco per quelle produzioni che non trovano uscita nei normali circuiti commerciali e quindi hanno come destino la sterile apparizione nei festival o l'ipotetica programmazione televisiva, la quale pone tutt'altro ordine di considerazioni nel discorso sulla qualificazione dello spettacolo cinematografico. Rimproverare ad un cinéma d'essai l'insuccesso commerciale di una certa programmazione di qualità è assurdo, così come lo è l'elogio per il successo di una programmazione con evidenti requisiti spettacolari. E' vero invece il contrario: e con ciò non si vuole fare l'esaltazione dell'insuccesso*

economico per fini culturali (speriamo di non essere interpretati maliziosamente), ma bensì dire che è maggiormente meritorio quel cinéma d'essai che mantiene una coerente linea di programmazione avendo come obiettivo la qualificazione del pubblico attraverso film che in altro modo non giungerebbero allo spettatore perché non rientrano negli schemi distributivi consolidati da anni e anni di routine.

In questo quadro si colloca l'auspicabile intervento dello Stato che traduca in atto quanto è affermato con solennità all'art. 1 della legge sul cinema n. 1213: *« lo Stato considera il cinema mezzo di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione sociale e ne riconosce l'importanza economica e industriale ».*

E che tale intervento segua la traccia indicata nella « proposta di legge per le provvidenze a favore del cinéma d'arte e d'essai » – preparata dalla Commissione Spettacolo del Partito Repubblicano fin dal marzo di quest'anno e ripresentata a San Marino – può essere un fatto positivo, sempre che si addivenga a un lavoro concreto che lasci largo margine alle libere scelte di programmi idonei per quella *sala in* quel *momento e per* quel *pubblico. D'altronde la preoccupazione principe, nella situazione attuale di ristagno di ogni iniziativa, è appunto quella di favorire al massimo il sorgere di altre sale d'essai sfuggendo alla morsa dell'esercizio che non intende, salvo qualche lodevole eccezione, correre nessuna alea culturale capitalizzando oggi quello che darà i suoi frutti domani. Infatti perché ciò potesse accadere occorrerebbe da parte degli esercenti uno sforzo di fantasia di cui si sentono soltanto alcune confuse avvisaglie nei dibattiti e nelle relazioni fatte all'interno dell'Agis, e mi riferisco principalmente a quella di Fabio De Luca apparsa sul* Giornale dello Spettacolo *del 5 ottobre 1968.*

Che gli esercenti abbiano preso atto che il consumo di spettacolo cinematografico non è più consuetudinario, ma acquista sempre più il carattere di «straordinarietà», può essere confortante. Ma che in questo concetto generale di «straordinarietà» essi collochino solo le più varie e ben note sottospecie di « spettacolarità » e non facciano cenno minimamente alle istanze di maggior qualificazione culturale che pur si sono manifestate e si manifestano anche clamorosamente, fa dubitare che l'analisi complessiva della situazione, pur particolareggiata e coraggiosa in alcuni punti, risulti in definitiva monca e poco rispondente ad una comprensione globale dell'effettiva realtà delle cose. L'affermazione più avanzata, nel senso da noi desiderata, di un discorso che abbia come premessa generale lo slogan « più gente al cinema », è nel dire: « Le diverse caratteristiche della domanda di spettacoli cinematografici emerse in questi anni sono legate tanto alle migliori condizioni economiche generali quanto a componenti socio-psicologiche quali l'emulazione ed il desiderio di aggiornamento ». Il concetto tuttavia non viene sviluppato, ma ripiega sul discorso della politica dei prezzi, cioè in una valutazione meramente economica del problema. Mai una volta viene pronunciata la parola « cultura », quasi che il film non sia anche frutto dell'ingegno e dell'arte, ma sia solo un prodotto, *come un paio di scarpe o una scatola di carne, da collocare nel migliore dei modi per trarre il massimo profitto.*

Appare così logica – nel suo ordine di idee – la posizione del nostro esercizio nei confronti dei cinémas d'essai, posizione sostanzialmente di diffidenza e di sfiducia che nella migliore delle ipotesi si ammanta di pallidi interrogativi, ad esempio quando ci si chiede, come è accaduto a San Marino da parte di De Luca, « ma qual è veramente la funzione dei cinémas d'essai nella nostra società? »: per poi accennare, per altro con scarsa convinzione, che questa funzione si ridurrebbe alla diffusione di cinematografie minori, come quella algerina, bulgara, marocchina e magari anche la biafrana, se esistesse! Un po' poco in verità; detto poi con noncuranza, come di un problema non rilevante.

E' dunque compito nostro, della critica e di chiunque consideri il cinema innanzitutto come un fatto artistico e culturale, quello di portare avanti la concezione di un cinema svincolato da sudditanze meramente economiche e l'insistere per una distribuzione che veicoli anche prodotti di qualità.

L'argomento non è dibattuto solo in campo nazionale, anzi lo è forse più all'estero dove soluzioni alla grave recessione cinematografica s'impongono con urgenza. Se n'è avuta un'eco nell'Assemblea annuale della Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai (CICAE) tenutasi a novembre a Knokke-le-Zoute, in Belgio, ove si sono confrontati i fautori di due opposti metodi di sanatoria. Da un lato coloro che considerano il cinema come mezzo di mero divertimento per larghi strati di pubblico e quindi propongono rimedi cauti a base di miglioramento delle sale, migliore pubblicità, differenziazione di prezzi, spettacoli per famiglia, ecc.. Dall'altro i radicali, gli esasperati da tanti rozzi prodotti della più bassa speculazione, che chiedono soluzioni drastiche per affrettare, magari, la consunzione di un mercato in crisi, in vista di un ipotetico risanamento nell'iperuranio culturale.

Come dice Giovanni Grazzini nella sua corrispondenza da Knokke (Corriere della Sera *del* 13-11-68) *si va però delineando una terza via, quella « dei realisti, che misurano l'eccessiva prudenza degli uni e l'avventatezza degli altri, i quali propongono una politica che armonizzi gli interessi economici alle attese di quella parte della critica, la più ragionevole seppure la meno rumorosa, in cui si riconosce il pubblico disponibile al nuovo, all'audace, al difficile, ma non alla truffa e all'impostura ».*

Si tratta di promuovere e favorire la libera scelta del pubblico offrendogli la possibilità di soddisfare la sua aspirazione ad una maggiore maturità, sentita ancora in modo incerto e contraddittorio, ma già chiaramente manifestata, aiutandolo ad affrancarsi dagli schemi dei « generi » in cui i mercati del cinema tendono per sempre a chiuderlo, per meglio controllarlo e imbottirlo di pillole-film confezionati in serie. Si tratta di portare a livello operativo quella « potenziale richiesta culturale del nostro pubblico, i cui gusti, nonostante tutto, sono certamente meno bassi di quanto possono suggerire le cifre degli incassi dei film che entrano nel nostro circuito », di cui fa cenno Bruno Torri su Questo Cinema *del 6 novembre. E questa spinta culturale la possono dare solo i cinémas d'essai, potenziale punto d'incontro di un pubblico indifferenziato, piuttosto che il ristretto ambito in cui operano i circoli del cinema: ma per far questo occorrono più idee, più coraggio*

e un oscuro e paziente lavoro. Forse si chiede troppo alla natura umana, incline al successo rapido in linea con gli schemi ideologici della società dei consumi, incapace di lunghe tensioni. Ma la posta in gioco è tale da stimolare gli animi che hanno più a cuore i problemi della cultura cinematografica: e perché non insistere?

Nedo Ivaldi

A Trento per arrabbiarsi

A Trento, al festival del film di montagna e di esplorazione (giunto alla diciassettesima annata), si va per imparare ed arrabbiarsi. È molto. A Venezia si va per « contestare » (parola, com'è noto, che può essere usata decentemente solo fra virgolette), a Cannes per ridere, a Berlino per turismo parapolitico, a Pesaro per conoscere i giovani, a Mosca ecc. A Trento, città solida, ci si accosta pacificamente, s'impara quel che c'è da imparare e si riparte arrabbiati (per le solite ragioni, che non riguardano Trento). Io, per esempio, ho appreso (me l'ha insegnato un documentario bulgaro) dell'esistenza dei troglobionti. Ho incamerato anche (ma, ahimè, non saprò che farmene) parecchie nozioni di scienze naturali. Non ho appreso nulla che già non sapessi (e so così poco) sull'alpinismo. Ho veduto con rabbia numerose occasioni perdute.

Festival fallito? Tutt'altro. A parte la cornice civile, che non guasta, a parte la presenza (nella città) di gruppi di studenti che lavorano per rendere cosciente il prossimo di certi problemi sociali, non loro soltanto, a parte l'educata compostezza di chi dirige e organizza, questa diciassettesima edizione ha avuto il merito di mettere a fuoco, anche da un punto di vista « specializzato », la crisi generale del cinema, professionale e amatoriale, in tutto il mondo. E non solo del cinema.

Les neiges de Grenoble di Jacques Ertaud e Jacques Languepin.

Cito due casi, che mi paiono esemplari. I francesi hanno dedicato un documentario in 16 mm. d'un'ora e mezza alle olimpiadi invernali di Grenoble. Hanno utilizzato trentadue operatori della televisione (alle dipendenze di due esperti come Jacques Ertaud e Jean-Jacques Languepin) e il musicista Francis Lai, quello di Lelouch. Più abili di così si muore. Viste di seguito, le gare di sci, di pattinaggio, di hockey, di bob, sarebbero una noia tremenda. E loro le hanno intercalate. Viste senza trucchi fotografici e ritmici, le gare suddette interesserebbero solo gli sportivi. E loro hanno usato, a man salva, i trucchi (grandangoli, rallentatore, sfocature, montaggi stretti, controluci). Senza un pizzico di nazionalismo le olimpiadi non avrebbero solleticato a sufficienza l'orgoglio francese, in un campo dove per i transalpini c'era da scialare, e loro il nazionalismo l'hanno disteso come una patina sottile su tutto il film. Alla fine, nonostante tanta abilità, il documentario riesce abbastanza ripetitivo da importi reazioni di stizza, opprime un poco con i

suoi miracolismi, secca per il ron ron campanilistico. E, peggio, ti fa venire in mente, ad ogni nota buttata sulla colonna, l'insopportabile *Un uomo, una donna*. Perché *Les neiges de Grenoble* è un'altra celebrazione del mito dello sport e dei buoni sentimenti che Lelouch ci ha somministrato con il corridore automobilista e la *script* piccolo borghese. Così, due piccioni con una fava: abbiamo veduto quanto sian bravi i documentaristi francesi ed abbiamo esecrato ancora una volta — perché ce l'avevamo così chiara sotto gli occhi, così spampanata che colava da ogni immagine — la melensa sovrastruttura retorico-celebrativa delle olimpiadi moderne, affratellano i popoli, è un onore parteciparvi, non importa vincere, la festa della gioventù, e le altre storie che, per capire, bisogna capovolgerle. Crisi del cinema, e del resto (com'è logico).

Sinfonia della foresta di Aleksandr Sguridi.

Secondo caso. Aleksandr Sguridi, eccellente documentarista della natura, è andato in Ungheria a girarvi una coproduzione magiaro-sovietica sulla vita della foresta (il suo film s'intitola, infatti, *Lesnaija Simfonia, Sinfonia della foresta*). L'ha assistito, come coregista e operatore, l'ungherese Imre Schuller. È una storia d'un'ora, narrata da un cervo e vista con l'ottica antropomorfica esopiana. Si racconta d'un cerbiatto che scopre il mondo e i suoi pericoli e che, a poco a poco, si fabbrica (e ce lo comunica) la sua filosofia. Conclude, il cerbiatto: « Noi cervi non facciamo male a nessuno. Dobbiamo imparare a difenderci ». Come gli uomini, e le nazioni (deboli), che in qualche acconcia maniera dovranno imparare le stesse cose. Le riprese sono accurate, ricche (talvolta) di suggestione, ma il risultato è fiacco; il film appare minuzioso e intelligente ma sfilacciato, quasi inerte. Ricordo, di Sguridi, *Nelle sabbie dell'Asia centrale*, documentario secco e nitido, imperniato sulla lotta per la vita tra gli animali. Qui trovi gli stessi elementi, ma immersi in un languore « benpensante », a misura d'uomo, che — pur fra le asprezze della realtà (Sguridi non è un mistificatore come Disney) — mira a commuoverti, a lasciarti la bocca buona. C'è, immagino, tutto: la libellula, i castori, i cinghiali, le anatre, la volpe, il puma, i lupi (momento culminante). Non c'è più lo Sguridi d'un tempo. Forse, sposare la causa dei deboli (dei cervi che non fanno male a nessuno) può costituire un merito, ma certo costituisce una riduzione del problema, a vantaggio dell'uomo che ha bisogno di consolazioni. *Sinfonia della foresta*, chissà, è la spia d'un malessere profondo. Se così fosse, diremmo ancora: crisi del cinema, e del resto (com'è logico). Se così non fosse, resterebbe un film riuscito poco, una occasione perduta. Con la firma di Sguridi, peccato.

Il lupo di Prokletija di Miomir Stamenkovic.

Uno dei premi è andato (manco a dirlo il premio maggiore è toccato a *Les neiges de Grenoble*) a un film a soggetto jugoslavo che narra, in modo pressoché risibile e con cadenze western-rusticane, una storia di occupazione (italiana, d'una regione isolata fra le montagne). A molti è accaduto di trovarsi nella scomoda posizione di dover apprezzare (o far finta di apprezzare) il film — *Vuk sa Prokletija, Il lupo di Prokletija*, di Miomir Stamenkovic — per non imbrancarsi fra i

possessori di code di paglia nazional-fasciste. Ma la scomodità sta tutta nella testa di quei molti, quando non vi dovrebbe essere alcuna difficoltà a dire che questa sorta di *Catene* in panni resistenziali è doppiamente assurda, appunto perché parla di resistenza nello stile di Matarazzo (Stamenkovic è un Matarazzo meno abile e a colori). Siamo grati a Trento della scoperta, ce ne vorrebbero tante come questa, in ogni festival che voglia presentarci il cinema, e il suo retrobottega, senza i consueti falsi pudori.

Poi vengono esplorazione e alpinismo. A me è piaciuta la modestia dei Kirghisi Apylov e Kydyraliev, che l'URSS ci ha fatto conoscere con *Kyal,* venti minuti di documentario sulla gente e l'artigianato della regione. Si svolge tutto all'aria aperta, si vedono tappeti, cavalli, dromedari, erbe, acque, cerimonie, senza che una sola parola di commento ti erudisca: al suo posto, non si capisce bene perché, uno « spiritual », e, anche e si capisce, canti popolari per voce sola (femminile e maschile, e quella femminile, che sospira e forse piange, è splendida). È piaciuto discretamente il programma televisivo (genere « Almanacco ») su *Robert Scott and the Race for the South Pole* dell'americano John H. Secondari, che ha utilizzato con garbo le attualità cinematografiche del 1911, il colore per il resto, e la lettura del diario del capitano fatta da Douglas Fairbanks jr. Un corretto, anche sapiente, giornalismo rievocativo. M'è piaciuto assai meno il (peraltro ben fotogratato, con limpidi colori) documentario dell'italiano Carlo Prola sui *Monti della luna* che costituiscono il massiccio del Ruwenzori: tutto visto in superficie, senza conclusione, senza idee tranne quella del ricordo continuo (lievemente fastidioso) del duca degli Abruzzi, precursore delle escursioni da quelle parti. M'è piaciuto pochissimo, pressappoco per le ragioni per cui va respinta la prosopopea del jugoslavo *Lupo di Prokletija,* l'omaggio che Giuseppe Taffarel ha reso ai partigiani sterminati a Bassano con il cortometraggio *Monte Grappa 1944.*

Kyal di Apylov e Kydyraliev.

Robert Scott and the Race for the South Pole di John H. Secondari.

Monte Grappa 1944 di Giuseppe Taffarel.

Continuiamo? Si può ancora un poco, non è male. Per ragioni che il buon Trenker conosceva bene, la montagna (scalate, nuvole, neve, vasti orizzonti) offre materia al formalismo. La « bellezza » regna, incanta, pretende omaggio. A Trento ne abbiamo veduti due, di omaggi. Uno viene dall'Irlanda, si propone d'illustrare la suggestione verde-azzurro-ocra della più alta vetta di quel paese, l'*Errigal* (è il titolo del film, firmato da Patrick e Vivien Carey). I giochi delle nuvole sulle pendici del monte, contro il cielo pallido a volte e a volte minaccioso, stimolano il gusto *kitch* dello spettatore borghese. Sono preziosi e mirabilmente fotografati. Occorre, per apprezzarli, un animo poetico, così dicono. Un animo gentile e, appunto, *kitsch.* La ingenuità dei due irlandesi, innamorati della montagna, ha un suo rigore. Ed è solo vedendolo inquadrato nella cornice d'un festival specialistico che lo si può riconoscere, senza disprezzarlo. L'occhio « incantato » dell'alpinista coglie attimi di tal genere, nel paesaggio montano, e li sa riprodurre. Perché lo faccia non importa, non è nemmeno una domanda da farsi. Basta ricordare quale gusto si nasconda dietro quello sguardo, e con ciò si sarà anche afferrato il senso (una parte del senso) dell'alpinismo così com'è comunemente inteso.

Errigal di Patrick e Vivien Carey.

Nyala di Glen Denny.

Più spregiudicato è il bianco e nero 16 mm. dell'americano Glen Denny (*Nyala*), il quale bizzarramente descrive una scalata solitaria. Il nome di Trenker (sole in macchina, sovraimpressioni, languori fotografici d'ogni tipo) viene qui davvero a proposito. Si tratta d'una pura contemplazione solipsistica, un saggio di onanismo visivo. La stravaganza consiste poi nel fatto che da un momento all'altro, seguendo certi salti di montaggio e certe acrobazie formali, ti aspetti che sbuchi da qualche parte una rabbia « underground » che butti all'aria il castello dei giochini figurativi per proporre allo spettatore una rivolta purchessia. Nulla, invece. I giochi rimangono giochi. Parrebbe un alpinismo controcorrente. No, è solo l'apologia bislacca dell'alpinismo di sempre (quello dei cineamatori di discendenza trenkeriana). Per contro, sull'altro versante dell'alpinismo (il serioso, lo pseudoscientifico), abbiamo trovato il trionfo dell'inutilità cinematografica, nel film indiano (un'ora e mezza) di N.S. Thapa sull'ennesima spedizione all'Everest. Giacché conta il fatto (la preparazione, lo avvicinamento, la scalata), la fotografia non è curata più di tanto. Giacché bisogno dar spago al nazionalismo, si è pedanti e puntigliosi nel descrivere tutto di questa spedizione indiana, come fosse la prima e la più importante (ebbe luogo nella primavera del 1965). Sono ingenui anche i realizzatori di *Everest,* ma in maniera diversa da quella degli irlandesi di *Errigal:* se gli irlandesi lo erano per il gusto del *kitsch*, questi lo sono per troppa serietà e per totale mancanza di fantasia. Tra i due poli dell'ingenuità, l'alpinismo cinematografico di oggi (a differenza di quello degli anni scorsi, che ebbe a Trento giusti elogi) non sembra conoscere via di mezzo. O contemplatori o ragionieri.

Trento ha mostrato come si facciano film senza un vero motivo culturale, e senza una vera intenzione di ricerca o di sperimentazione. Si fanno per soddisfare esigenze in fondo estranee al cinema. E questo vale sia per i film di montagna sia per i film di esplorazione. Perché si pratichi questo sport rischioso, perché si vada in giro per cercare il nuovo mondo, nessuno pensa di doverlo dire. Lo sa chi lo sa, gli altri non sono addetti ai lavori e non possono afferrare i sensi arcani. Formano una piccola chiesa, i simpatici cineasti montanari e scout. Del cinema si curano a modo loro, con la meccanica applicazione degli innamorati di un mestiere che non è palesemente il loro. Sono ammirevoli per la costanza e la sicurezza di sé.

È stato presentato anche il film televisivo di Quilici, *Medioevo indiano.*

Fernaldo Di Giammatteo

Vitale a Mannheim il giovane cinema tedesco

Bisognerebbe subito chiarire se la mancata contestazione di questa XVII edizione della Settimana Internazionale del Film di Mannheim sia dovuta alla presenza, nella manifestazione, di quei requisiti culturali che sono stati oggetto delle richieste avanzate dalle avanguardie contestatrici

a tutte le direzioni dei festival svoltisi nell'arco dell'estate o piuttosto al naturale esaurimento della vitalità degli stessi contestatori che, uniti e vittoriosi a Cannes, sconfitti e divisi a Venezia, abbiano preferito nell'autunno tornare a meditare su cause e significati dell'ultima sconfitta (ammesso che di sconfitta si tratti) piuttosto che tentare una nuova prova di forza, questa volta verso la direzione della rassegna tedesca.

Fatto sta che a Mannheim le cose sono filate lisce come l'olio e tuttavia la direzione ha voluto accogliere giornalisti e partecipanti con una dichiarazione in cui era detto che il festival stesso rappresentava « l'occasione per porsi la domanda, in maniera sempre più pressante, se i festival, nella formula fino ad oggi praticata, hanno ancora un senso ed un significato ». E ancora: « Al momento attuale gli organizzatori di ogni manifestazione internazionale si trovano davanti ad un interrogativo ancora più importante: la libertà dell'artista e le possibilità della sua attività sono esse garantite in misura che l'arte — nel contesto mondiale — possa ancora entrare veramente in competizione anche se creata sotto differenti condizioni sociali? ». E infine: « La Settimana Internazionale del Film di Mannheim invita tutti i suoi partecipanti a solidarizzare con tutti coloro che si sforzano di risvegliare e stimolare una coscienza sociale critica. Per ciascuno degli aderenti a tale dichiarazione, Mannheim vuole essere un luogo d'incontro in questo e negli anni a venire ».

E « l'incontro » è avvenuto poi, praticamente, fra gli addetti ai lavori — quest'anno espressamente riservati ai giornalisti —, nel corso dei dibattiti di mezzanotte durante i quali i registi dei film, corto o lungo metraggi che fossero, rispondevano alle domande talvolta anche "cattive" dei presenti.

Il che francamente è un po' poco per contribuire a « risvegliare una coscienza sociale critica » (non a caso Pesaro — che da Mannheim ha in parte tratto la formula — è stata tra le vittime della contestazione), quando il difetto sta nel manico e cioè nell'impostazione e nella struttura stessa — oltremodo invecchiate — di queste manifestazioni di cultura graziosamente elargita dall'alto e certo non democraticamente intesa.

A riprova si possono citare per esempio gli stessi lungometraggi ammessi in concorso — non si è ben capito attraverso quali criteri — della commissione di selezione, film di tale livello che la stessa giuria, pur con tutta la buona volontà, non ha potuto assegnare il Gran Premio!

Altro esempio può essere il rimarcare la totale assenza di opere italiane in un anno che — non ho dati esatti, ma credo di non essere molto lontano dal vero — ha registrato il maggior numero di debutti nella storia del cinema italiano (i lungometraggi in concorso a Mannheim devono essere « opere prime »). E sottolineo ciò non per dire che la presenza di un film italiano avrebbe alzato il livello qualitativo delle opere in concorso, ma piuttosto per ribadire la casualità della scelta dei film.

Ma questi sono i difetti di tutti i festival o mostre d'arte attualmente esistenti. Mannheim non ne è esente e pertanto, se l'azione contestatrice

non l'ha sfiorata, non vuol dire che la sua attuale strutturazione debba restare immune da rinnovamenti anche radicali.

Ciò premesso devo dire però che la Rassegna di Mannheim resta sempre di particolare interesse per l'occasione che offre di conoscere problemi, esigenze e condizioni della giovane cinematografia tedesca. Analogamente al festival di Hyeres, che è un termometro altrettanto preciso del giovane e addirittura del « futuro » cinema francese, Mannheim consente una conoscenza, oltre che dei film, della struttura stessa del « giovane cinema tedesco ». E ciò che è avvenuto in forma organica nella edizione dell'anno scorso attraverso la retrospettiva interamente dedicata alla produzione tedesca degli ultimi anni e a una mostra del Deutsch Junge Film allestita nel museo cittadino, è stato vieppiù realizzato quest'anno con un dibattito sul Kuratorium — l'istituto creato dai giovani registi tedeschi e diretto da Alexander Kluge per finanziare progetti di giovani autori —, dibattito cui hanno partecipato le personalità più rappresentative fra critici, registi e studiosi del cinema tedesco.

(Ed è in tale circostanza che si è appreso che tale istituzione cesserà la sua attività dal prossimo anno, avendo esaurito i fondi investiti in varie produzioni indipendenti ed in seguito non più recuperati).

A Mannheim i Kluge, gli Straub, i Reitz, gli Schaaf, gli Ströbel — per non citare che i nomi più rappresentativi della giovane cinematografia tedesca — sono stati così partecipi e presenti, con l'intero bagaglio della loro personale problematica anche in rapporto alla situazione della loro cinematografia, che non è apparso possibile, in quei giorni, non vivere e partecipare di questa loro presenza. E se si ritiene, come personalmente ritengo, che almeno i primi tra i nomi citati siano tra gli uomini più rappresentativi della cinematografia europea e mondiale, non si può negare che — sotto questo profilo — la rassegna tedesca costituisca veramente un'occasione preziosa.

I lungometraggi

Quanto ai film presentati, come già si è detto, i lungometraggi in concorso non erano di un livello tale da giustificare la loro partecipazione alla rassegna, mentre quelli riuniti nell'informativa (*Il compromesso* di Philo Bregstein, *La Socrate* di Robert Lapoujade, *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* di Alexander Kluge e *L'ora dei forni* di Fernando Solanas) erano già stati visti nei festival precedenti.

I cortometraggi

Numerose invece, tra i cortometraggi, le opere interessanti: dai film sperimentali del tedesco Winkelmann alle animazioni dell'americano Stan Vanderbeek, alle testimonianze dei soldati negri reduci dal Vietnam e tornati a vivere ad Harlem dell'inchiesta di Loeb Weiss, all'ultimo medio-metraggio di Jean-Marie Straub *Il ruffiano l'attrice e il fidanzato,* opere che hanno raccolto la gran parte dei premi — numerosi — a disposizione delle varie giurie. Tra i documentari non premiati, infine, vanno segnalati l'americano *Bach to Bach* di Mike Nichols e lo jugoslavo *Piknik u nedelju* (Picnic di domenica) di Karpo Godina. Il primo è una corrosiva ed azzeccata satira del linguaggio usato dai finti moderni « uomini di cultura », il secondo un fantasioso e dissacrante schizzo di un idilliaco e

borghese quadretto campestre. Tutti film comunque che, data l'aberrante situazione del documentario in Italia, naturalmente non vedremo mai.

William Azzella

La Giuria della XVII Settimana Internazionale del Film di Mannheim 1968, composta da André Delvaux (presidente - Belgio), Diego Galan (Spagna), Pavel Juracek (Cecoslovacchia), Gianfranco Mingozzi (Italia), George Moorse (Germania), Johannes Schaaf (Germania) e Istvan Szabo (Ungheria) ha deciso all'unanimità di assegnare:

1) il premio Josef Von Stenberg ai tre film di Adolf Winkelmann
Kassel, 9. 12.1967, ore 11.54
31 Sprunge
Es spricht: ruth Schmidt (Germania Federale)
che nella loro diversità rappresentano un legame tra espressione personale e ricerca di nuovi elementi formali;

2) il premio per il film di animazione a
Super-Imposition di Stan Wanderbeek (Usa)
con riferimento all'opera complessiva del regista;

3) il premio per il cortometraggio a
Because, that's why di John Sedelmeier (Usa)
per la sintesi esemplare di forma e contenuto;

4) il premio per un cortometraggio documentario a
Black Liberation di Ives de Laurot (Canada)
poiché costituisce un esempio di come si possa trasferire in un film, con risultati di notevole vigore lirico, un engagement politico;

5) il premio per un lungo documentario a
« *No Vietnamese ever Called me Nigger* »
di David Loeb Weiss (Usa)
per l'estrema precisione e concisione di mezzi con cui il film mostra il formarsi e l'evolversi di una consapevolezza politica;

6) il premio per il film che reca il maggior contributo alla causa della pace a
Festtage di Ferenc Kardos (Ungheria)
per la convincente maniera con cui esprime il trapasso di una generazione di guerra ad una di pace;

7) il premio speciale per la documentazione televisiva a
Warum ist Frau B. Glucklich? di Erika Runge
(Germania Federale)
che con questa documentazione non solo descrive chiaramente la storia di una singola donna, ma soprattutto chiarisce quella di un'intera classe sociale.

Dei cinque film presentati nella categoria delle « opere prime », nessuno è sembrato sufficientemente meritevole, e pertanto la Giuria ha deciso all'unanimità di non assegnare il « Gran Premio Città di Mannheim ».

La divisione in diverse categorie non ha permesso, purtroppo, di assegnare questo premio ad un altro film in concorso. Si propone quindi di mettere i 10.000 marchi del premio a disposizione della Giuria del prossimo anno, quale ulteriore contributo per le « opere prime ».

La Giuria del Centro Cinematografico Internazionale Protestante ha assegnato il suo premio a

L'ora dei forni di Fernando Solanas (Argentina)

con la seguente motivazione: « Questo film è centrato su uno dei problemi più attuali della nostra umanità: i movimenti rivoluzionari che, al servizio della giustizia e della dignità umana, perseguono nuove strutture sociali ».

La Giuria ritiene che l'urgenza dell'appello releghi in secondo piano gli elementi propagandistici del film.

La Giuria dei Lavoratori Cinematografici ha assegnato il suo premio a

Il ruffiano l'attrice e il fidanzato di J.M. Straub

con la seguente motivazione: « Straub mostra con assoluto rigore artistico la confusione dei rapporti umani, e pone direttamente la domanda sull'amore: con un linguaggio sobrio e semplice viene respinta ogni forma di schiavitù ».

(*a cura di* W.A.)

Il Premio dei Colli

La IX edizione del Premio dei Colli ha avuto luogo a Este, in provincia di Padova, dal 7 al 12 ottobre scorso. La manifestazione ha presentato una selezione dell'« inchiesta filmata », e sua prima caratteristica fu all'inizio — ed è ancora — il raccogliere in un solo contesto opere del cinema e opere della televisione, mettendo su un piano di confronto critico tecniche, temi e autori.

La televisione — senza ricorrere ad argomentazioni teoriche — ha indubbiamente maggiori possibilità, sulla carta, rispetto al cinema, per condurre inchieste in ogni campo: ha soprattutto la libertà dal vincolo economico e utilitaristico, la libertà dall'esito commerciale: il cinema — almeno quello privato — non potrà mai impegnarsi con profondità nell'inchiesta perché non potrà mai prescindere dall'esito commerciale delle proprie opere e — senza tener conto di eccezioni che esistono, ma che sono rare — il valore spettacolare di un'inchiesta rigorosamente tale non è quello preferito da produttori, distributori, esercenti. L'inchiesta è infatti una forma di giornalismo che necessariamente ha la serietà e il rigore fra i propri principi ispiratori: e non si può proprio dire che il cinema —

e in particolare quello italiano — abbia tali criteri alla sua base, dal momento che preferisce accattivarsi la simpatia degli spettatori rischiando il codice penale, con film parapornografici che — fra le altre responsabilità — hanno anche quella di gettare luci sinistre, oltre che su tutta la produzione cinematografica, anche sulle opere di sofferta partecipazione d'autore.

Quest'anno, in modo particolare, dopo un esperimento « informativo » nel 1967, erano in concorso a Este anche opere straniere, e quest'anno per la prima volta — mentre già esisteva il « referendum » del pubblico — i premi ufficiali sono stati attribuiti mediante schede compilate da tutti i critici presenti: una sorta di giuria allargata, che a noi sembra la migliore — qualora si voglia continuare ad attribuire premi e medaglie —, poiché altrimenti decisione più valida, sul piano culturale, sarebbe il rinunciare ai diplomi, e limitarsi, nel referendum della critica, così come avviene in quello del pubblico, a una sola segnalazione, a titolo di promemoria. La istituzione di una giuria è infatti strettamente legata al concetto di premio, il concetto di premio al concetto di gara, il che — sul piano della cultura — è assolutamente fuori luogo.

Il referendum del pubblico ha segnalato *California: il dissenso*, opera diseguale e imprecisa ma emotivamente valida di Antonello Branca. I premi della critica sono andati nell'ordine, fra gli stranieri, all'eccellente olandese *Quattro mura* di J. Van Der Keuken e all'originalissimo, acuto, commosso *Archaeologia* del polacco Andrzej Brzozowski (già vincitore di un premio anche nell'ultima Mostra di Venezia del Documentario); fra gli italiani a *Rapimento in Barbagia* di Emilio Sanna, ogni giorno di tragica attualità, drammatico e realistico, ma un poco col difetto di far sembrare artefatti anche i momenti veri o, peggio, di contrabbandare per veri rifacimenti fasulli; ancora a *California: il dissenso* e infine al volenteroso *Delitto d'onore* di Giuseppe Ferrara. Altri film di particolare qualità sono apparsi l'olandese *Ragazzo cieco* dello stesso Van Der Keuken autore di *Quattro mura*, struggente documento sulla sorte dolorosa di fanciulli tristemente colpiti, con la forza di momenti di estrema commozione; *La fabbrica parla* di Mario Carbone, certamente parziale, unilaterale, aprioristico (ma quello della pretesa « obiettività », a proposito dell'inchiesta, è un nonsenso, ognuno ha un suo angolo visuale, una sua volontà), comunque molto ben vivo e partecipante, sulle condizioni spesso tutt'altro che umane degli operai che lavorano alle « catene di montaggio »; il tedesco orientale *Una giornata di lavoro* di Heynowski e Scheumann, interrogatorio minuzioso, penetrante, quasi monotamente ossessivo di alcuni piloti americani prigionieri dei nordvietnamiti, che riesce a ristabilire un rapporto di comprensione fra uomini di lontana e così contrastante provenienza. Occorre ricordare anche *Les deux marseillaises* di Jean Comolli e André Labarthe, attento e minuzioso documento (« fuori concorso ») sulle recenti elezioni francesi, le condizioni che le hanno provocate, in un paese — Asnières, vicino a Parigi — tenuto come « campione » di tutte le fasi, fino al secondo turno di ballottaggio; va menzionato anche l'incalzante e attento *Diario di Ciano* di Francesco De Feo; e infine rammentiamo due disegni animati che sono certa-

mente — e il primo più del secondo — intelligenti, brillanti, vivaci (*Ares contro Atlas* di Manuel Otero, francese, e *Calunniatori* di J. Kluge, cecoslovacco), anche se hanno ben pochi rapporti con l'inchiesta.

Ecco, vorremmo sottolineare che assenza di giuria non deve significare affatto mancanza di selezione, ché anzi una scelta è indispensabile, maggiormente qualificando la rassegna, le opere e il loro rapporto col pubblico. Sotto quest'ultimo aspetto la strada più utile, più genuina e più caratterizzante del Premio dei Colli è indubbiamente quella del dibattito col pubblico, aperto non tanto e non solo ai film presentati, ma a tutti i temi in generale dell'inchiesta, alla discussione sulle prerogative, i limiti, le possibilità, le realtà del cinema e della televisione, e svoltosi quest'anno — ormai esauriti gli argomenti e la formula delle tavole rotonde fra critici e autori — in due sedute pubbliche, fra gli spettatori in sala, e in una riservata agli studenti delle scuole medie e superiori di Este.

Il dibattito, la divulgazione e l'approfondimento popolare e l'ignorare la mondanità sono aspetti diversi di una medesima realtà: il lavoro del Centro Culturale Estense è fatto per amore della sostanza, non delle apparenze. Turi Fedele, presidente del Centro e i suoi colleghi e collaboratori, giovani e meno giovani, che affrontano sacrifici personali per dar vita al Premio e alle altre iniziative del Centro — quest'anno accanto alle proiezioni è stata allestita una mostra grafica, dedicata alla Polonia, che propone anch'essa un'altra forma di inchiesta — si dolgono legittimamente del disinteresse di « chi può » — in campo nazionale e locale, nei confronti di una manifestazione che sopravvive, purtroppo, poco più che per pubblica beneficenza, e non di rado è in balìa di ingiustificate diffidenze e incomprensioni. E' questo, paradossalmente, quasi il solo « premio » di chi lavora, con passione, per amore dell'idea stessa di cultura e di amore per la verità. E sono queste le isole che, lontano dalle formule e dai modi di dire di ieri e di oggi, fanno ancora sperare nelle possibilità di una seria divulgazione culturale in cui anche il cinema abbia un posto di responsabilità.

Pietro Pasinelli

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

(Mostra di Venezia 1967)

III Parte (*)

Dibattito su Carl Mayer e l'espressionismo

La Tavola Rotonda su « Carl Mayer e l'espressionismo » si è tenuta al Palazzo del Cinema del Lido, durante la 28ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nei giorni 2, 3 e 4 settembre 1967.

Vi hanno partecipato studiosi di cinema, critici, autori, personalità della cultura, fra cui:

Walter ALBERTI (Italia), Sergio AMIDEI (Italia), Umberto APOLLONIO (Italia), Giulio Carlo ARGAN (Italia), Giorgio BASSANI (Italia), Gianfranco BETTETINI (Italia), Giuseppe BEVILACQUA (Italia), Carlo BO (Italia), Cesare BRANDI (Italia), Vittore BRANCA (Italia), Edoardo BRUNO (Italia), Palma BUCARELLI (Italia), Giovanni CALENDOLI (Italia), Paolo CHIARINI (Italia), Giuseppe Flores D'ARCAIS (Italia), EVA DIEKMANN (Germania), H. LOTTE EISNER (Francia), ENZO FORCELLA (Italia), CHARLES FORD (Francia), CARLOS FUENTES (Messico), Enrico FULCHIGNONI (Italia), Giacomo GAMBETTI (Italia), Franco GENTILINI (Italia), Erwin GOELZ (Germania), Juan GOYTISOLO (Spagna), Rudolph S. JOSEPH (Germania), Fritz LANG (Austria), Erwin LEISER (Svezia), Franco LO RE (Italia), Giuseppe LONGO (Italia), Jean MITRY (Francia), George MANUEL (Gran Bretagna), Fausto MONTESANTI (Italia), Violette MORIN (Francia), Ricardo MUÑOZ SUAY (Spagna), Vito PANDOLFI (Italia), Roberto PAOLELLA (Italia), Goffredo PARISE (Italia), Glauco PELLEGRINI (Italia), Guido PIOVENE (Italia), Maria Adriana PROLO (Italia), Hans RICHTER (USA), Luigi ROGNONI (Italia), Paul ROTHA (Gran Bretagna), Susan SONTAG (USA), Eberhard SPIESS (Germania), Anna Maria TASSONI (Italia), Giuseppe UNGARETTI (Italia), Marco VAL-

---

(*) *Con la III parte termina la pubblicazione degli Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer svoltosi lo scorso anno nel quadro della XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. La I e la II parte sono state pubblicate, rispettivamente, nel n. 7-8, luglio-agosto 1968 e nel n. 9-10, settembre-ottobre 1968 di* Bianco e Nero (n. di M.V.).

SECCHI (Italia), Vittorino VERONESE (Italia), Mario VERDONE (Italia), Totislav YURENEV (URSS), Werner ZURBUH (Germania), Francesco SAVIO (Italia), Davide TURCONI (Italia).

Sono state presentate le relazioni e comunicazioni riportate nella prima e seconda parte di questi « Atti » e si è tenuto un dibattito cui sono intervenuti i relatori ed una folta rappresentanza di studiosi, germanisti, saggisti, scrittori.

Gli interventi qui raccolti non sono purtroppo completi perché alcune parti sono state difettosamente registrate, e non rivedute dagli oratori.

Inoltre, della relazione del Prof. G. C. Argan non si è potuto ritrovare il testo originale italiano, che è stato pertanto ricostruito dalla versione francese distribuita al Convegno e che già abbiamo riportato.

Per dare un'idea riassuntiva del dibattito, riteniamo utile riportare il comunicato sul Convegno diffuso dall'ufficio stampa della Mostra.

Inizio dei lavori

Il 3 settembre alle ore 9,30, nella Saletta dei Convegni, hanno avuto inizio i lavori della Tavola Rotonda sul cinema nel movimento espressionista tedesco e la figura di Carl Mayer.

Il Direttore della Mostra, Prof. Luigi Chiarini, ha portato il saluto agli intervenuti, sottolineando il significato e l'importanza dei lavori della Tavola Rotonda. Successivamente il Prof. Paolo Chiarini ha tenuto la relazione introduttiva, nella quale ha delineato le caratteristiche e la portata del movimento espressionista tedesco in rapporto al cinema e all'opera di Carl Mayer. Il regista Fritz Lang, che ha presieduto la Tavola Rotonda, ha quindi dato la parola al secondo relatore, Prof. Eberhard Spiess, il quale ha sottolineato la fondamentale importanza dell'opera di Carl Mayer e si è augurato che lo studio di questa significativa figura di sceneggiatore possa essere sufficientemente precisato e approfondito. Il Prof. Giulio Carlo Argan ha quindi illustrato la propria relazione sui rapporti fra pittura espressionista e cinema espressionista, e sul significato di questo movimento che propone alla società contemporanea un nuovo campo di esperienze e, conseguentemente, una nuova dimensione della coscienza.

Successivamente il Prof. Luigi Rognoni ha riassunto la propria relazione sul significato e la fenomenologia dell'espressionismo musicale, accennando ai rapporti con determinate caratteristiche del cinema espressionista. Ha preso la parola Giuseppe Ungaretti per porgere un cordiale saluto a tutti i presenti e quindi ha avuto inizio la discussione nella quale sono intervenuti con documentati interventi Mario Verdone, Paolo Chiarini, Charles Ford, Giovanni Calendoli, Luigi Rognoni, Werner Zurbuch, Lotte Eisner, Giuseppe Bevilacqua, Jean Mitry e lo stesso Fritz Lang.

Nel pomeriggio i partecipanti alla Tavola Rotonda hanno assistito alla proiezione dei film Sylvester *(1923) di Lupu Pick e* Schloss vogelod *(1921) di F. W. Murnau e Berthold Viertel.*

Conclusione dei lavori

Il 4 settembre nella Sala Convegno del Palazzo del Cinema, si sono conclusi i lavori della Tàvola Rotonda dedicata a « Il cinema nel movimento espressionista tedesco e la figura di Carl Mayer ». Il presidente della Tavola Rotonda, Fritz Lang, alle ore 9,30, ha dato la parola agli autori delle relazioni. Si sono susseguiti la signora Lotte Eisner della Cinémathèque Française, Charles Ford, il quale ha dato una propria interpretazione dei meriti storici dell'espressionismo fra cui ha individuato l'aver proposto per la prima volta al cinema dei soggetti originali e l'aver immesso nel cinema la coscienza di una scenografia plastica e costruita; Giovanni Calendoli il quale ha tentato una definizione dell'espressionismo cinematografico e, richiamandosi soprattutto alla relazione introduttiva del Prof. Argan, ha messo in evidenza il carattere di « Prolungamento dell'occhio interno del regista » proprio della macchina da presa del cinema espressionista e ha sottolineato l'attualità dell'espressionismo nelle forme contemporanee del « Nouveau Roman » e dell'« Action Painting ». Dopo aver contestato alcuni elementi delle « priorità » cui aveva accennato Ford, P. Chiarini ha proposto i propri limiti cronologici (argomento su cui si era già ampiamente discusso nella prima giornata dei lavori), identificando in Caligari *l'inizio dell'espressionismo e in* L'ultimo uomo *la fine.*

Paolo Chiarini ha desiderato riportare la discussione sul tema iniziale e fondamentale, giudicando marginali numerose questioni proposte nelle due giornate, fra cui soprattutto quella relativa alla definizione di un espressionismo cinematografico. Egli ha sottolineato l'importanza dello studio, secondo anche la relazione Argan, dei rapporti tra cinema espressionista e arti figurative e dei rapporti tra cinema espressionista e letteratura: in particolare l'analisi e la qualificazione della figura e dell'opera di Mayer. A questo proposito Chiarini ha proposto un'analisi attenta dell'unica sceneggiatura di Mayer disponibile, quella di Sylvester*: messa a confronto col film essa rivela uno spirito sostanzialmente travisato dal regista. A questo proposito Chiarini ha sottolineato l'esigenza e l'interesse di una maggiore documentazione sull'opera di Mayer (altresì recuperando alcuni testi manoscritti), anche per chiarire se il legame tra letteratura e cinema espressionista (rivelatosi inesistente in* Sylvester*) abbia nella realtà avuto o no un effettivo peso culturale.*

Dopo che Mario Verdone ha messo in rilievo gli antecedenti, nei vari campi delle arti figurative, di molti esponenti del cinema espressionista, e come lo stesso Lang abbia effettuato, prima del suo arrivo al cinema, delle esperienze di architettura, sottolineando altresì che esistono, prima ancora di Caligari*, altri film espressionisti meno noti, ma non meno significativi, sono intervenuti Eberhard Spiess, Hans Richter e Roberto Paolella. Erwin Leiser ha ricordato in Mayer uno dei lontani ispiratori del cinema d'autore contemporaneo; Giorgio Bassani ha anch'egli sottolineato lo squilibrio qualitativo tra il testo letterario di Mayer, per* Sylvester*, e il film così come è stato realizzato da Lupu-Pick. Dopo aver sottolineato il proprio interesse e la propria attenzione per tutte le relazioni e le comunicazioni presentate alla Tavola Rotonda, Bassani ha detto in particolare che sono pericolose le distinzioni contenute nel testo di Walter Alberti, distinzioni « di carattere metasto-*

rico a sfondo psicologico », fra anima tedesca e anima ebraica, il che può portare a deformazioni storiche (anche contro l'intenzione dello stesso Alberti) persino dando sostegno all'opinione nazista che tendeva a identificare l'espressionismo come arte deteriore e ebraica, appunto, mentre l'espressionismo è evidentemente tipica forma della cultura tedesca, anche cultura di crisi e di ricerca.

Francesco Savio ha messo in particolare rilievo che il cinema, al momento dell'espressionismo, era già qualitativamente e autorevolmente affermato e ha sottolineato il contributo dello studio della tecnica, del cast, del trucco, della stessa recitazione per chiarire il significato e l'importanza del cinema espressionista.

Sono poi intervenuti anche Jean Mitry, che ha inteso ampliare l'area di influenza del cinema espressionista, pur manifestando l'esigenza di precise definizioni e cronologie; Rudolph S. Joseph, Walter Alberti, che ha chiarito il significato della propria relazione, d'accordo sulla valutazione che dell'espressionismo ha dato Bassani, e che ha sottolineato che anche in altri momenti storici e culturali il cinema era arrivato a maturazione e ad autonomia (ad esempio il passaggio dalla « slapstik-comedy » a Chaplin), e ancora Mario Verdone.

In chiusura dei lavori, all'ultima parte dei quali ha assistito anche il direttore della Mostra, prof. Luigi Chiarini, Lotte Eisner, anche su richiesta di Paolo Chiarini, ha portato una propria testimonianza su alcuni testi manoscritti di Mayer, che sottolineano e confermano la grande personalità dell'autore — un po' il Prévert del cinema tedesco, ella ha detto — e dei quali si auspica la pubblicazione.

Infine il prof. Luigi Chiarini ha dato lettura di un telegramma di adesione di Paul Czinner e ha ancora ringraziato Fritz Lang per avere presieduto la Tavola Rotonda. (1)

Fritz Lang

Poiché ho sempre sostenuto che un regista non deve parlare, ma deve piuttosto fare dei film, non parlerò certo a lungo, ma, al contrario, darò subito la parola al Prof. Paolo Chiarini che farà l'introduzione, poi a Spiess, Argan e Rognoni.

Paolo Chiarini

Legge la relazione introduttiva (pubblicata in *Bianco e Nero*, n. 7-8 del 1968, pagg. 4-12).

Eberhard Spiess

Signor Presidente, Signore, Signori, prima di riassumere la mia relazione, vorrei ringraziare la Direzione del Festival ed in modo particolare il Prof. Luigi Chiarini

(1) Le traduzioni degli intervenuti in francese tenuti nella tavola rotonda sono di Lodoletta Lupo e di Sonia Pagano. I testi del dibattito sono raccolti da Lodoletta Lupo.

per aver reso possibile, nell'ambito della mostra '67, questa tavola rotonda sull'Espressionismo cinematografico e Carlo Mayer, dalla quale noi tutti speriamo di trarre notizie importanti per la storia del cinema.

Nel mio saggio su Carl Mayer ed i suoi film espressionisti, ho cercato di realizzare una esposizione della sua opera che fosse esatta, sia da un punto di vista storico che cronologico.

Mi sono prefisso questo preciso scopo proprio a causa del fatto che molte pubblicazioni a carattere internazionale, come dizionari del cinema e cataloghi filmografici, contengono indicazioni erronee o inesatte sull'argomento, e per il medesimo scrupolo filologico ho omesso di citare tutti quei film a proposito dei quali, nelle pubblicazioni tedesche ad essi contemporanee, non vi fosse cenno ad una cooperazione da parte di Mayer.

Sarebbe inoltre mio vivo desiderio che questa Tavola Rotonda portasse un contributo alla filmografia di Mayer, così come io stesso ebbi già la fortuna di fare portando in luce. tre suoi film sconosciuti o quasi. Riassumendo brevemente gli argomenti dei vari film ho inteso dare la possibilità di individuare i temi cari a Mayer e di conoscerne così più profondamente il mondo spirituale.

Infine, attraverso una presentazione antologica comparativa di brani di sceneggiatura e di passi tratti da poesie espressioniste tedesche, è stata mia intenzione mettere in evidenza le analogie di argomento e di forma esistenti nei testi. Sono infatti convinto che Mayer sia stato influenzato dall'espressionismo letterario assai più di quanto quest'ultimo non lo sia stato dall'espressionismo delle arti figurative. In tal senso, ripeto, ci auguriamo che questa Tavola Rotonda porti un contributo alla conferma, alla chiarificazione ed al completamento delle nostre cognizioni sul tema proposto.

G.C. Argan

Non leggerò naturalmente la mia relazione, mi limiterò ad indicarne alcuni punti.

Non essendo né un critico né uno storico il problema che io mi sono posto è un problema di carattere più generale. Cioè io mi sono chiesto se a costituire l'esperienza e la struttura dell'attività estetica contemporanea, abbia contribuito, ed in quale misura, il cinematografo, non solo come modo di vedere e di rappresentare il reale, ma soprattutto come struttura operativa. Naturalmente questa ricerca portava immediatamente verso il cinematografo espressionista nel senso che, appunto con il cinematografo espressionista, la macchina cessa di essere un occhio, e sia pure un occhio più sensibile, rapido e sintetico, per diventare uno strumento, cioè la estensione di una attività psico-fisica, veramente, della vista. In altri termini, con il cinematografo espressionista, il problema passa da ciò che il cinema rappresenta a ciò che si fa facendo il cinema, cioè, a quella che è la struttura di questa particolare attività, quando, non soltanto da un punto di vista teorico, ma soprattutto da un punto di vista storico, il cinema si inserisce profondamente nell'insieme della coscienza e dell'esperienza estetica del nostro tempo tra il 1920 e il 1930. Il collegamento con l'espressionismo potrebbe perciò parere una pura coincidenza cronologica od una analogia inevitabile perché determinata da quella che comunemente si chiama « le coup d'époque »; ma credo che invece il rapporto sia molto più profondo, non sia cioè un rapporto di analogia esteriore ma un rapporto di contributo concreto alla istituzione del linguaggio espressivo contemporaneo.

Tengo a ricordare che quegli stessi anni tra il 1920 e 1930 sono gli anni del-

l'ultima e più abbondante maturazione di quella che si chiama la critica — o la teoria — della pura visibilità nelle arti figurative, teoria che si elabora soprattutto in Germania ed in rapporto strettissimo con le correnti espressionistiche che in parte sono determinate dalle già formulate teorie della pura visibilità a partire dal Lipps, per arrivare fino al Riegl e dall'altra, invece, contribuiscono evidentemente a determinarla. Ora quale è la distinzione fondamentale anche se provvisoria che sorge dalla teoria della pura visibilità, dico cose che non sono nella mia relazione ma che possono contribuire ad inquadrarla: una distinzione, all'inizio puramente psicologica, al termine storica, tra due grandi tendenze e correnti che si ritengono costitutive dell'attività estetica e che si finiscono per rilevare due posizioni storiche e quindi stabilmente dialettiche tra di loro? Fin dai tempi del Vico, e man mano attraverso gli altri teorici e critici della « visibilità », si formula una distinzione tra quello che è l'atteggiamento rappresentativo e quello che è l'atteggiamento attivo.

Il primo viene collegato con l'esperienza visiva, il secondo con una esperienza motoria interna, una specie di « einfühlung » che man mano assume una importanza maggiore, finché si qualifica una vera e propria tendenza espressionistica. La stessa concezione dello spazio viene nettamente distinta in concezione di uno spazio visivo e di uno spazio che in un primo momento si chiama tattile, poi plastico, poi espressionistico e, finalmente, con una terminologia molto più recente, esistenziale.

Alla distinzione tra uno spazio visivo e uno spazio esistenziale, attivo, operativo, corrisponde appunto la distinzione tra un cinematografo come occhio in cui la macchina è un occhio e un cinematografo in cui la macchina è una estensione dell'essere dell'artista operante. Questa seconda parte che corrisponde poi alla distinzione anche terminologica che è stata posta tra cinematografo e cinema passa inevitabilmente attraverso l'esperienza dell'espressionismo ed io credo, per quanto in questo campo non mi senta di affermare con assoluta certezza, penso proprio che l'attività eminentemente organizzativa, l'attività di organizzazione dello spettacolo filmico svolta da Carl Mayer, abbia avuto una particolare importanza, ed è per questo che io ho assunto come esempio fondamentale nella mia relazione la scenografia del *Dottor Caligari* proponendo una interpretazione, che suppongo pertinente, del fatto visivo a cui ci si mette di fronte il Caligari, cioè una vera e propria scenografia che sostituisce integralmente lo spettacolo naturale in cui si inserivano la storia filmata e che quindi si pone non tanto come rappresentazione ma come emissione di stimoli visivi e psicologici che impongono allo spettatore un tempo ed un ritmo di esperienza completamente diversi da quelli abituali assumendo, e qui potrei richiamarmi alla relazione precedente di Paolo Chiarini quando ha parlato di *Kitsch*, assumendo proprio la esperienza comune, addirittura i sentimenti divulgati come capaci di qualificarsi attraverso un processo di sublimazione quasi direi da un « ego » ad un « super ego ». Posizione che noi ritroviamo nettamente nell'arte figurativa del tempo la quale, a differenza dell'espressionismo che selezionava tra sensazioni visive, assume sensazioni di esplicita banalità e persino, occorrendo, di esplicità volgarità, tentando la riqualificazione di questa esperienza collettiva, cioè non più partendo dal pensiero di una esperienza di *élite* che venga a proporsi come modello all'esperienza collettiva ma partendo invece dalla ipotesi di una possibilità di progresso, sviluppo, sublimazione della esperienza collettiva stessa.

Per questo io credo che il problema del rapporto tra cinema espressionista e arti figurative (*arriva Ungaretti — pausa — battimani*) nel suo sviluppo storico e nel suo sviluppo dialettico possa porsi in tre fasi, in tre tempi: prima una analogia indubbiamente di superficie perché è una pura analogia, che si stabilisce tra la produzione figurativa della « Brücke » e la produzione del cinema espressionista. È indubbio che se noi confrontiamo la stessa scenografia del *Caligari* con la concezione dello spazio della « Brücke », uno spazio trasversale, di prospettive raccorciate, di una plasticità interna all'elemento coloristico che rende questo spazio, noi

non possiamo contestare una analogia; siamo però sul piano della analogia cioè sul piano di una pura e semplice affinità superficiale giustificabile con quella proiezione sul tempo che ha avuto l'espressionismo, fenomeno di anteguerra che si riattualizza nell'immediato dopoguerra, anche per l'urgenza di certi contenuti umani. Il secondo punto, meno appariscente, è il rapporto con il « Blauer Reiter » e qui mi richiamo al riferimento Klee che ha fatto Paolo Chiarini poco fa e precisamente a quel progetto di Klee di un insieme di opere, o di una fase d'opera perché con Klee non si può mai parlare di opera conclusa, di una fase d'opera che rendesse l'esperienza della realtà dell'ambiente ottenuta attraverso un'attività totale, di tutti gli organi dell'essere umano dalla mano, al piede, allo stomaco, al fegato, al rene, cioè una totalità addirittura fisica di contatto con l'ambiente. E' evidentemente in questa fase che si elabora quel dinamismo della macchina cioè quel cinematografo come movimento della macchina, come estensione di un movimento esistenziale che determina una analogia indubbiamente più profonda. Ed a questo punto io mi chiedo — ed è il problema che propongo, certamente non risolvo — nella mia relazione, se questa esperienza di una dinamica operativa del « farsi » di un'opera d'arte non abbia influito su quell'espressionismo americano dell'« action painting » che appunto rappresenta, dà l'arte nel suo farsi, l'esperienza della realtà sucessivamente attiva, intensificata, perché fortemente intenzionata, che è l'esperienza dell'artista sul momento in cui fa l'opera d'arte. Ques'ultimo problema che suppone la possibilità di una influenza del cinema espressionista o di tradizione espressionista su una fase estremamente importante dell'arte figurativa contemporanea, questa ipotesi è in qualche modo sostenuta dal fatto che l'arte espressionista astratto-americana, l'« action painting » è strettamente in rapporto — rapporto di tensione naturalmente, non di simpatia — con il mondo tecnologico del tempo, cioè con la situazione di una società già profondamente industrializzata ma, e qui naturalmente concludo, è da tenere presente che questa può essere stata proprio la ragione del rapporto, il veicolo di questo contatto in quanto è indubbio che nel cinema espressionista, e proprio attraverso il tipo di organizzazione dell'operazione filmica che si inaugura nel 1919 con il *Caligari* e che quindi deve a Mayer la maggior parte della sua importanza, proprio da quel momento sorge e si afferma il principio della inseparabilità della tecnica filmica dalla tecnologia industriale, quale possa poi essere lo sviluppo positivo o negativo di questo rapporto.

E infatti noi non soltanto troviamo in questa corrente la macchina, cioè l'elemento tecnologico, al primo posto, addirittura come elemento surrogatorio di attività psicofisiche, ma troviamo anche per la prima volta — credo — esplicitamente affermata, la necessità dell'origine dell'opera filmica da un film; cioè il principio che un'opera d'arte destinata ad una comunità sociale deve necessariamente essere il prodotto di una collettività « in nuce » quale è quella che si dà in un gruppo.

Luigi Rognoni

Per questo Convegno su l'espressionismo e il cinema, Luigi Chiarini ha voluto che si recassero anche contributi sulla letteratura, la musica e le arti figurative, perché vi sono motivi di fondo nel movimento espressionista che dovrebbero poi rintracciarsi anche nel cinema, sorto più tardi rispetto al momento storico che definisce e limita l'espressionismo. La mia relazione, come avrete visto, parla di musica e non di cinema; tuttavia avendo io cercato di proporre una fenomenologia del rapporto musica-pittura (e poesia) così come si andò delineando nelle definizioni del *Blauer Reiter*, mi è sembrato che questa problematica dovesse interessare poi direttamente

anche il cinema che, in certi suoi aspetti programmatici, come quelli appunto che si possono rintracciare in Carl Mayer, cercò di ricondursi proprio al concetto di immediatezza « espressiva » dell'interiorità soggettiva che parte dall'inconscio, dall'*Ursehrei.* Musica e pittura erano sentite da Kandinsky e da Schönberg, per esempio, sul piano di una unità intersoggettiva, nella quale percezione visiva e percezione auditiva dovevano fondersi in una sola dimensione spazio-temporale.

Inoltre il linguaggio dell'espressionista è non solo un linguaggio di decisa rottura formale, ma anche di rivolta etica nei confronti della società. Argan ha parlato del significato di questa rivolta come di una possibile concretizzazione del sentimento di responsabilità collettiva sentito dagli artisti espressionisti. Sono d'accordo con lui; però mi permetterei di osservare che questo momento « collettivo » si verifica solo nell'ultima fase dell'espressionismo, quando l'artista o meglio taluni artisti prendono coscienza politica nei confronti della società, non più sotto forma di rivolta individuale, attraverso l'esasperata tensione di una « Menschheitdämmerung », nella quale l'io, ormai infranto, non può più sperare in un riscatto all'interno della società, come risulta, per esempio, da *Erwartung* e dalla *Gluckiche Händ* di Schönberg, dai primi drammi di Toller, di Fritz von Unruh, di Hasenclever, ecc. È il momento in cui l'espressionismo, nel primo dopoguerra, va esaurendosi e prepara il passaggio alla *Neue Sachlichkeit.* Ora, quali sono i motivi di fondo che si riflettono nel cinema espressionista che anche Argan è concorde nel collocare tra il 1919 (data del *Caligari*) e il 1930 circa, cioè nell'ultimissimo periodo dell'esperienza espressionista e nel successivo periodo della *Gebrauchskunst*, della « nuova obiettività »? Bisogna fare attenzione ad analizzare i motivi della *Neue Sachlichkeit*, negli elementi « espressionisti » da essa ereditati e portati avanti sul piano della « rivolta collettiva », perché essa sorge in una situazione, cioè in un periodo politicamente ambiguo: se da un lato dall'espressionismo è possibile che sorgano il teatro epico-popolare di un Brecht-Weill e l'architettura « internazionale » di un Gropius, con chiarezza di idee e deciso impegno rivoluzionario, dall'altro vi sono gruppi e artisti che finiscono col tramutare, consapevolmente o inconsapevolmente, la « rivolta sociale » in un netto populismo pre-nazista (come è il caso di un Kurt Hiller, per fare soltanto un nome).

Io vorrei che cominciassimo con l'attenerci ai motivi di fondo dell'espressionismo « storico » vero e proprio e vedere se e come essi sono sentiti dal cinema, sia pure in ritardo, e in quale modo risolti sul piano del linguaggio cinematografico. Non voglio ripetere quanto ho cercato di mettere in luce nella mia relazione che si riferisce essenzialmente a Schönberg e alla sua scuola: se in essa vi sono indicazioni utili che possono recare un contributo alla discussione di questa tavola rotonda sul cinema espressionista e Carl Mayer, si devono forse ricercare analogicamente, nel rapporto fra musica-pittura, nel concetto kandiskiano (che è anche schonberghiano) dell'« occhio interiore », nel contrappunto infine tra gesto-parola e gesto-immagine, nell'idea di un linguaggio allucinato che proviene dall'immediatezza dell'inconscio, e che Schönberg, nel tipico « manifesto » dell'espressionismo musicale che è il *Pierrot lunaire* (1911) realizza mediante lo *Sprachgesang.*

Ora, è forse proprio in questo incontro spazio-temporale tra musica (come ritmo interiore che si esprime, se volete, anche in « gesto » ritmico) e pittura (come proiezione del mondo visto dall'interno della soggettività, nell'urto fra inconscio e conscio) che si possono trovare non solo analogie, ma esatti elementi strutturali utili a definire analiticamente il cinema espressionista già nel periodo del « muto » e forse soprattutto in esso. Per il momento non vorrei dire altro e mi limito ad enunciare alcuni problemi che potrebbero essere poi utilmente articolati nel corso della discussione. Certo si potrà e si dovrà anche parlare di cinema « sonoro » espressionista, o meglio di elementi espressionisti che trapassano nel cinema « sonoro »; ed anche della funzione della musica nel film neo-espressionista, se si vuole.

Ma inviterei, prima di tutto, ad attenerci ad un esame concreto di quei film che, nelle storie del cinema, vengono definiti, a partire dal 1919 (e anche prima) come film « espressionisti ».

Mario Verdone

Dopo le interessanti relazioni che ho ascoltato, vorrei intervenire su tre punti: primo, la questione della datazione dell'espressionismo cinematografico; secondo, il problema generale dell'espressionismo tedesco come formula, se questa formula è esatta; terzo la questione della vera fondazione dell'espressionismo cinematografico. Sono problemi, questi, che ho accennato anche nella mia relazione, quindi con questo intervento posso fare, se permettete, due cose insieme: appunto, intervenire e nello stesso tempo chiarire i punti del mio breve rapporto. La questione della data. Paolo Chiarini ci propone il 1919-1925. Rognoni dissente, perlomeno nella data finale, che porterebbe al '30 circa, ai primi film del sonoro.

A me sembra che, indubbiamente, per quel che riguarda la parte terminale dell'espressionismo cinematografico, non si possa non andare oltre il '25, mentre, per gli inizi, si dovrà andare a riposo: non si può, secondo me, partire dal *Caligari* del '19 ignorando il *Golem* del '14. Mi si dirà che in fondo il *Golem* del '14 di Paul Wegener è un film che ha poche caratteristiche espressioniste, ma allora, se prendiamo tutti i film espressionisti esaminati nei saggi, nelle storie del cinema, ecc., allora la maggior parte di questi film non sarebbero espressionisti perché tutti i film di cui noi parliamo sono film che hanno appena un elemento, o più elementi; quelli che hanno tutti gli elementi espressionisti, cioè, regia, recitazione, luce, architettura, soggetto, sono tre o quattro; quelli che hanno solo in parte elementi espressionisti sono molti e forse il discorso è bene allargarlo a tutti questi film. Ecco quindi che ci rientra anche il *Golem* del '14, e ci può rientrare *Homunculus*, per certi versi, e *Lo studente di Praga*: tutti film, quindi, che precedono il *Caligari*. Almeno come data iniziale si dovrebbe partire molto avanti, ma come fine non si può non arrivare al '33 e per una ragione storica (l'arrivo di Hitler e la partenza di tutti i grandi cineasti tedeschi per la Gran Bretagna, per la Francia e per l'America) e perché film come *M*, oppure *L'angelo azzurro*, sono della famiglia espressionista. Quando voi vedete Emil Jannings che grida « Chicchirichì » ne *L'angelo azzurro*, quello è una specie di urlo espressionista, e il fenomeno della recitazione e della scenografia, in questo film, non possono non essere considerati espressionisti. Per questi motivi, quindi, mi pare che la data del cinema espressionista deve essere cercata assai prima del 1919. Anche con il neo-realismo avviene lo stesso: si prende *Roma città aperta* come capostipite, ma poi ci si accorge che ci sono alcuni film che hanno già degli elementi neo-realistici. Altrettanto si deve fare per i film espressionisti tedeschi. La questione della datazione dell'espressionismo cinematografico mi sembra dunque più che aperta. Seconda questione: l'« espressionismo tedesco » come formula di comodo. Secondo me considerarla assolutamente esatta è un errore perché espressionismo tedesco quasi darebbe ad intendere un espressionismo tutto « germanico », mentre invece nel cinema, come in tutte le arti, questo espressionismo tedesco in fondo è austriaco, absburgico, praghese, vi confluiscono vari elementi, slavi, romantici e absburgici soprattutto. Ecco perché mi sembra che la

definizione « espressionismo tedesco » sia inesatta, anche se l'accetto come formula di comodo.

Il contributo austriaco all'espressionismo detto tedesco è enorme. Direi che il « Caligarismo » è absburgico, e che il film *Caligari* è più austriaco che tedesco anche se è nato nel contesto della produzione germanica. Pensiamo alle personalità che hanno creato il *Caligari*. C'è, come ha detto Hermann Warm, il produttore che non è esattamente Eric Pommer ma piuttosto l'austriaco Meinert, ed è da lui che si parte l'iniziativa di questo film e, se non erro, il regista doveva essere proprio Fritz Lang e, come diceva qualcuno prima di me, lo scenografo doveva essere Kubin e gli scrittori, chi sono? Un praghese, Janowitz, un austriaco che è Mayer, e gli attori — spesso — collaboratori e creature di Max Reinhardt. Feher, per esempio, fa parte anch'egli della famiglia austriaca. Vorrei dire quindi che il *Caligari*, pur dovendo essere considerato per atto di nascita tedesco, in fondo ha numerose componenti che sono austriache, absburgiche e dico absburgiche per riferirmi ad una certa letteratura absburgica. Vorrei ricordare il contributo austriaco, come ho fatto nel mio breve resoconto, e noteremmo che la maggior parte di questi registi espressionisti tedeschi sono austriaci; lo è Lang, Karl Grüne, Oswald, Pabst, (per quanto poi si allontani dall'espressionismo e segua un'altra strada, si avvia attraverso il realismo, l'indagine psicologica, fino ad arrivare alla « nuova oggettività » che maturerà poco dopo), lo è Sternberg de *L'angelo azzurro*, e tutti questi che contribuiscono in modo primario all'espressionismo cinematografico tedesco, Wegener, Leni ecc., sono tutti allievi di Max Reinhardt. Ecco, quindi, perché la componente viennese mi sembra piuttosto importante. È vero, poi, che si ricorre ai soggetti, ai drammi, ai testi di Kaiser, dello stesso Brecht, di Thea Von Harbou, e con ciò non voglio asserire che tutto è austriaco, però sono arrivato a questa affermazione estrema per sottolineare, in conclusione, una componente importante dell'espressionismo cinematografico, che è viennese, è austriaca, è absburgica.

Ed ora veniamo alla terza questione che mi proponevo, cioè la questione della vera fondazione dell'espressionismo cinematografico. Io sono ammiratore dell'opera di Carl Mayer, però se dovessimo parlare dell'espressionismo cinematografico soltanto sottolineando l'opera di Carl Mayer noi faremmo un errore enorme perché i veri primi scrittori di film espressionisti sono forse quelli a cui si è ispirato lo stesso Mayer. Prima di tutti io vorrei ricordare Gustav Meyrinck che è forse ancora di più alle origini dell'espressionismo cinematografico, Meyrinck che, dal '07 al '10, scrive *Il gabinetto delle figure di cera* e *Golem*. Mi pare, cioè, che le idee dell'espressionismo nascono soprattutto da questo importante scrittore di cui, di recente, è stato presentato anche in Italia il romanzo in cui si può ben vedere quello che c'è di idee, di fermentazioni, di semi dei film espressionisti che verranno dopo. Qui, nel mio breve rapporto, io ricordo alcune frasi di Meyrinck nel *Golem*, ricordo alcuni personaggi: ebbene, sono i personaggi ed i paesaggi del cinema espressionista. Quando si legge per esempio la descrizione del ghetto di Praga fatta da Meyrinck nel '10, noi troviamo già prefigurata l'architettura espressionista, che poi ci daranno i Warm, i Pölzig, i Grau, i Meidner. Dice Meyrinck nel *Golem*, capitolo VI, quando parla delle case che tanto avevano colpito lo stesso Kafka, anche attraverso la letteratura di Meyrinck, dice: « queste case sembrano umanizzate, hanno le fronti basse, sembrano assopite, una vita perfida ed ostile sembra sprigionarsi da esse ». « Girano le spalle così bizzarramente, sono dipinte come vecchi animali ingrugniti e si drizzano l'una accanto all'altra ». Qui mi sembra proprio di vedere i paesaggi di *Nosferatu*, le scenografie di cui sono architetti Pölzig e Grau.

Per finire, con questo breve intervento volevo sottolineare anche questo: che cioè bisogna, sì, fare attenzione a Mayer e studiarne l'opera, però non dimentichiamo gli altri scrittori che lo hanno preceduto, soprattutto questo Meyrinck che, ripeto,

nel '07 scriveva *Il gabinetto delle figure di cera*, che nel '10 scriveva il *Golem*, soggetti che poi sono diventati « classici » nel novero del cinema espressionista. E insieme a Meyrinck vorrei ricordare anche altri scrittori viennesi, austriaci: Ewers, che ha scritto *Alraune* e, se non erro, anche lo *Studente di Praga*, ed altri che ora mi sfuggono. Ecco, mi pare che queste componenti debbano essere tenute tutte presenti.

Paolo Chiarini

Vorrei prendere la parola per intervenire su queste osservazioni che ha fatto testé il prof. Verdone ponendo due problemi: uno dei quali mi pare un problema oggettivo, reale, l'altro mi sembra invece un problema fittizio. Quello reale riguarda il periodizzamento dell'espressionismo e mi pare di aver capito che Verdone non sia d'accordo con la proposta che facevo di un periodizzamento del cinema espressionista collocandolo tra il 1919 e il 1924-1925; sia chiaro, era una proposta che veniva da una persona che non è uno specialista di cose cinematografiche ma è germanista come mestiere e d'altra parte era una proposta di periodizzamento che conteneva tutta una serie di riserve. Nella mia relazione introduttiva ho parlato di ideale parabola che potrebbe andare dal *Gabinetto del dott. Caligari* di Wiene, al *Der letzte mann* di Murnau e d'altra parte nella stessa relazione io accennavo ad un certo punto anche a quei film che come quelli di Paul Wegener, costituivano — dice Kracauer — dei presentimenti dell'espressionismo pieno, film appunto che ci riportano al 1913-1914. Del resto nella nota finale che ho redatto della edizione con traduzione della sceneggiatura di *Sylvester* che è stata distribuita ieri, dicevo appunto che da un lato si potrà discutere sulla validità di questo periodizzamento e ricordavo appunto come ci fossero alcuni interessanti tentativi precedenti al '19, *Lo studente di Praga* del '13 ancora prima del *Golem*, poi il *Golem* ed altri ancora, e d'altra parte parlavo anche del problema del « terminus ad quem » cioè del momento in cui far cessare l'espressionismo e dicevo anzi che questo è un problema ancora più complesso, una data più difficile da individuare, le date poi sono sempre indicazioni approssimative di massima — parlavo appunto di una fluidità di un periodizzamento del « terminus ad quem » dell'espressionismo, scrivevo anche che in fondo, si potrebbe discutere sul 1927 come « terminus ad quem », eventualmente spostandolo al '25, '26, o addirittura potremmo dire al '27 che registra il primo film hollywoodiano di Murnau *Sunrise*, che vedremo nella rassegna, e, dicevo, questo film segna il limite estremo di questa felice ed avventurosa stagione del giovane cinema tedesco, il riconoscimento che viene ad esso dalla grande industria americana attraverso un'opera di cattura dei suoi migliori elementi, nel momento stesso in cui ne conferma definitivamente il raggiunto prestigio, pone anche, contemporaneamente, la parola fine a questa stagione: quello che verrà dopo non si nega, che anche dopo siano stati fatti film che portano la traccia ben precisa del linguaggio e della tematica espressionista, ma quello che verrà dopo — è una proposta naturalmente — fino all'avvento del nazismo ed oltre, sarà in gran parte variazione o ripetizione di esperimenti già consumati nel clima arroventato, culturalmente e politicamente, degli anni '20. In sostanza mi pare che da questo risulti che io propongo una datazione che si spinge fino agli anni estremi del decennio '20-'30, problema comunque da discutere e sul quale ci possono essere difformità di opinione da

persona a persona. Quello che invece mi sembra francamente un problema fittizio è il problema dell'espressionismo tedesco che non sarabbe solo tedesco ma anche austriaco, mittel-europeo in genere, praghese e via discorrendo, questo mi pare che sia ovvio. Nella mia relazione io ho fatto per esempio una esemplificazione che voleva appunto dare l'arco geografico dell'espressionismo, citando in apertura proprio uno scrittore come Barlach, uno scrittore del nord della Germania, uno scrittore come Kokoshka, viennese, uno scrittore come Kubin che invece è dell'ambito praghese: si può dire, quindi, davo già l'indicazione della geografia mittel-europea dell'espressionismo. Non pretendo naturalmente che si conoscano anche i miei lavori di storia dell'espressionismo letterario nei quali ho abbondantemente cercato di individuare le caratteristiche specifiche dell'espressionismo, diciamo, centro-orientale rispetto ad un espressionismo nordico, ma vorrei soltanto, per risolvere questo che non mi sembra del resto sia un problema, ricordare che quando si parla dell'espressionismo tedesco, si usa « tedesco » nell'accezione con cui si parla di letteratura tedesca; comprendendo naturalmente sia Kafka che Goethe che Schiller ecc. si parla di tedesco intendendo letteratura di lingua tedesca e quindi quando si parla di espressionismo tedesco si parla dell'espressionismo che si è manifestato e realizzato attraverso la lingua tedesca, attraverso quella che è normalmente considerata l'area culturale germanica, che comprende quindi sia l'Austria, che la Praga di lingua tedesca e via discorrendo.

Charles Ford

Desidererei fare qualche precisazione visto che non sono del tutto d'accordo con Mario Verdone. Il *Gabinetto del dottor Caligari* fu presentato per la prima volta il 2 gennaio 1920: da questa data tutti gli storici del cinema fanno iniziare il movimento espressionista. Certo, prima di *Caligari* c'era stato il *Golem,* c'era stato *Lo studente di Praga realizzato* da Paul Wegener in collaborazione con Henrik Galeen, ma lo stesso Wegener è stato molto chiaro su questo argomento; infatti in una lunga lettera indirizzata a Carl Vincent e da questi pubblicata nella « Storia dell'arte cinematografica » e ripresa in seguito anche da altre opere, tra cui la mia, Wegener afferma che al momento della realizzazione di quei due film non c'era in lui alcuna intenzione di fare dell'espressionismo.

Comunque, anche volendo ammettere che in questi film, come del resto in *Homunculus*, vi sia un espressionismo inconscio, rimane assolutamente certo che il movimento espressionista è iniziato perché un bel giorno Robert Wiene — e non Carl Mayer — è andato da Eric Pommer a proporgli di realizzare *Caligari.* E proprio da *Caligari* si è iniziato questo movimento che resta uno dei più importanti, se non il più importante, per la formazione dell'arte cinematografica in tutto il mondo. Non solo, ma io sono convinto — e ancora una volta devo dissentire da Mario Verdone — che si può sostenere che la scuola espressionista, la quale si fonda in gran parte sullo spirito tedesco, su un numero stragrande di tedeschi, non è un movimento tedesco perché alcuni dei cineasti che ne fanno parte sono nati in Austria o a Praga, credo che si possa allo stesso titolo affermare che il cinema americano non è americano e che il cinema francese non è francese. Tuttavia credo che esista una parola che può mettere d'accordo tutti e dissipare questo malinteso: si potrebbe forse dire che la scuola espressionista è, anziché tedesca, germanica.

Giovanni Calendoli

Desideravo, anche nell'ambito degli ultimi interventi diretti a precisare la data di origine dell'espressionismo cinematografico, richiamarmi ad un punto che secondo me è fondamentale, della relazione del Prof. Argan. Cioè quel punto nel quale egli mette in rilievo come con l'espressionismo cinematografico — e lo ha ripetuto anche oggi — la macchina non è più un occhio che vede, ma diviene uno strumento operativo, il quale estendendo l'attività esistenziale dell'artista, crea una realtà la quale si pone in relazione diretta con questa funzione operativa. E mi pare che questo sia molto importante anche dal punto di vista ermeneutico perché tenere in considerazione questa chiave d'interpretazione, ci potrebbe riportare ad una revisione di tutti i valori dell'espressionismo cinematografico. Ora se effettivamente l'elemento fondamentale caratterizzante del cinema espressionista è questa assunzione della macchina come strumento operativo e non più come occhio, è chiaro che il ritracciare le origini, i presentimenti di certi temi, ha un valore, ma relativo, secondario; l'espressionismo cinematografico e questo mi sembra il punto fondamentale della Relazione Argan, nasce nel momento in cui la macchina da presa diventa strumento operativo che estende questa realtà esistenziale dell'artista, e mi sembra da questo punto di vista non ci siano dubbi, che la prima e più completa realizzazione di questo assunto si abbia nel *Caligari.* Vorrei sottolineare anche che questa affermazione mi sembra molto importante perché potrebbe condurre — questa è naturalmente soltanto una ipotesi che io sottopongo a Voi e che può essere eventualmente ripresa — ad una sistemazione diversa e sotto molti aspetti particolarmente evidente, perspicua, di un intero periodo della storia del cinema, cioè, veramente, partendo da questo punto di vista, si vede che c'è un cinema per il quale la macchina da presa è strumento operativo, ed è l'espressionismo tedesco, e ci sono poi altre correnti negli anni seguenti, mentre da un'altra parte si individua, se non proprio negli stessi anni, in un periodo che grosso modo è il medesimo, un cinema per il quale la macchina da presa è un occhio che vede, che è in grado di compiere una ricognizione della realtà oggettiva, e questo è il cinema russo e tutta la tecnica che accompagna questa fioritura del cinema russo, cioè da questo punto di vista mi pare che proprio si arrivi a stabilire una certa dialettica che mi sembra molto importante: da una parte, cinema, macchina da presa strumento operativo e quindi cinema esistenziale; dall'altra, cinema per il quale la macchina da presa è questo occhio estremamente sensibile, questo occhio che moltiplica le possibilità di percezione di una realtà che è data dall'artista, che l'artista assume, mentre dall'altra parte abbiamo questa macchina-strumento operativo che estende in una maniera nuova questa realtà esistenziale dell'artista. E riferendomi ancora alla relazione del prof. Argan vorrei sottolineare che secondo me questa chiave ermeneutica può essere applicata anche per intendere quel fenomeno particolarmente interessante della recitazione espressionistica e dell'attore espressionista. L'attore espressionista non compie un'opera di rappresentazione mimetica, di una realtà data, ma si pone, secondo me, come una macchina che si aggiunge alla macchina da presa e che vibra in collegamento con la macchina da presa e questo spiega molto efficacemente, secondo me, certi aspetti meccanici della recitazione espressionista, certi stacchi, certe fratture, certi fatti che sono puramente meccanici. Ed un'altra cosa che mi sembra molto importante è questa: partendo da questi presupposti e riferendosi alla xilografia tedesca, il prof. Argan pone anche in rilievo un aspetto particolare del cinema espressionista, la macchina opera sentendo angosciosamente questa resistenza che si oppone al suo operare ed è proprio questo momento che crea l'angoscia del film espressionista. Ora anche la recitazione espressionista io credo che sia una recitazione angosciosa proprio perché esprime questa difficoltà di creare il gesto, di mettere in

essere il gesto dell'attore ed è tutta una recitazione faticosa in questo senso, una recitazione angosciosamente operativa che sente questa difficoltà della materia nella quale deve introdursi e nella quale deve porre in essere questo gesto. Quindi volevo dire, concludendo su questi argomenti che ho così sparsamente accennato, che la questione del periodizzamento dell'espressionismo, come tutte le questioni di periodizzamento, può essere presa o in un senso estrinseco, ricerca di tematiche, ricerca di determinati elementi figurativi ed io credo che se ci mettiamo su questo piano, lo ha detto il prof. Chiarini e lo ha dimostrato, si può andare molto lontano, si può risalire perfino al '600, certi elementi d'iperbole certi elementi che sono tipicamente espressionisti da un punto di vista puramente formale, puramente tematico, si ritrovano anche nel mondo antico, a volerle ricercare, quindi o si pone la questione del periodizzamento da un punto di vista estrinseco ed allora c'è in questa filosofia minuta della ricerca del momento di prima emersione di certi temi, di certi stilemi, che può essere sempre molto problematica; ma se poi la questione del periodizzamento, per quanto riguarda il cinema, la vogliamo porre da un punto di vista rigorosamente critico, cioè dire: nasce il movimento espressionista nel momento in cui nasce un nuovo modo di concepire il cinema, non c'è dubbio che ci dobbiamo riferire ad un discorso critico veramente indicativo, mi pare quello fatto dal prof. Argan ed allora non c'è dubbio che il primo film il quale ci ponga di fronte a questa problematica è il *Caligari*.

Luigi Rognoni

Mi permetto di riprendere la parola, perché non vorrei che questo convegno inaridisse su questioni particolari squisitamente « tecniche », ma sostanzialmente oziose, quando mi sembra che la questione fondamentale sia di decidere in definitiva, e attraverso argomenti concreti, se un cinema « espressionista » sia esistito come cosciente affermazione dell'*ethos* espressionista o se semplicemente il cinema, nel suo farsi (in un epoca, tutto sommato, in cui l'espressionismo declinava e cominciava ad essere un tantino di moda, almeno tra gli intellettuali borghesi) abbia registrato elementi più o meno « formali » che provenivano dall'esperienza espressionista della pittura e della letteratura. Ecco perché ho insistito sui caratteri fondanti, sull'unità genetica dell'espressionismo nel suo « momento » storico, cioè sul significato della rivolta totale dell'artista che oppone a tutti i formalismi delle avanguardie europee (Parigi in testa) nuovi mezzi formali, chiari e decisi nell'operare una profonda rottura nei linguaggi cristallizzati e istituzionalizzati delle arti, e nell'afferrare quindi la coscienza etica dell'artista dell'interno di una società in crisi. Sappiamo che la musica ha avuto una parte importante in questa rivolta, e che la rottura dei mezzi formali è stata radicale e che con la atonalità prima e la dodecafonia poi Schönberg e la sua scuola hanno lasciato l'eredità più viva, anche se problematica, alle generazioni più impegnate dei giovani musicisti di questo secondo dopoguerra (da Schönberg sono partiti Stockhausen e Boulez, Berio e Nono, ecc.). Sappiamo ormai che altrettanto radicale è stato l'espressionismo pittorico che ha portato all'astrattismo, e altrettanto possiamo dire della letteratura e della poesia e nella tematica che le caratterizza. Paolo Chiarini ha ampiamente documentato questa tematica nella sua relazione. Ora, per quanto riguarda il cinema gli argomenti, sin qui avanzati, mi sembrano alquanto deboli.

Fritz Lang, un grande « testimone » dell'epoca di cui stiamo parlando, che ci fa l'onore di presiedere la nostra tavola rotonda, mi è sembrato molto perplesso a questo riguardo, cioè circa la definizione di « cinema espressionista ». Tuttavia è chiaro che il cinema ha registrato la presenza del momento espressionista nella sua storia. Ma per definirlo bisognerebbe forse parlare un po' a fondo, e dettagliatamente, di teatro espressionista. Intendiamoci, non mi si fraintenda: il cinema ha sempre cercato una sua autonomia rispetto al teatro; pur tuttavia il cinema ha avuto (ed ha tutt'ora) elementi in comune col teatro, a cominciare dalla funzione sociale di spettacolo soggetto ad una fruizione « collettiva »: al palcoscenico è sostituito lo schermo e una diversa, più penetrante ed aggressiva « connotazione » drammatica non solo nella recitazione, ma spesso e soprattutto nell'ambientazione scenica e scenografica. Se dobbiamo dunque avviare un discorso che ci porti a ricercare che cosa sia stato il cinema espressionista, il primo elemento caratterizzante che incontriamo mi sembra sia l'elemento scenografico. Qui vi è un evidente rapporto tra cinema e messa in scena nel teatro espressionista; inoltre anche la recitazione sembra, in taluni casi, riflettere quell'immediatezza esasperata, quel « grido originario » che sentiamo in drammi come *Masse-Mensch* e *Opla wir leben* di Toller, o in altri lavori teatrali di Kaiser, ecc. a scenografia del *Caligari* ha chiari riferimenti alla tecnica pittorica di Franz Marc e di August Macke, dei pittori della Brücke anche. Ma al di là di questo come va poi avanti il cinema espressionista, quali sono i suoi modelli e i suoi rapporti diretti e indiretti col teatro espressionista? Intanto mi lascia un po' perplesso il fatto che mentre sorge, ad un certo momento, il teatro di Erwin Piscator per realizzare la drammaturgia espressionista, questa rimanga totalmente indifferente, che io sappia, ai registi cinematografici dell'epoca, mentre proprio i Toller, i Kaiser, gli Hasenclever, i Fritz von Unruh avrebbero forse potuto suggerire non solo « trasposizioni » cinematografiche di drammi espressionisti penetranti e forse più aggressive di quanto non riuscisse a dare il teatro, ma anche stimolare i letterati espressionisti più impegnati a scrivere per il cinema. Potrete rispondermi che siamo nel periodo del « muto », che quindi è possibile realizzare un testo di Toller con le didascalie, perché il senso e il valore di *Masse-Mensch*, per esempio, consiste soprattutto nel « grido » della recitazione; d'accordo. Pur tuttavia questo « grido » avrebbe potuto trovare, nei mezzi visivi del cinema una sua potente e autonoma traduzione. In definitiva il mio timore è che quando si parla di cinema espressionista e si cataloga un film come tale, ci si riferisca unicamente agli elementi scenografici, anche se la trama e la recitazione degli attori non hanno nulla a che fare con l'espressionismo. Allora se dobbiamo limitarci a questo, credo che il mantenersi fermo al *Caligari* sia l'unica ancora di salvezza, ma anche la sua limitazione. La scenografia del *Caligari* è la proiezione esterna di una visione interiore; questo è certamente espressionismo, almeno negli intenti programmatici; il « mondo » del Dottor Caligari è sentito dall'angolo «-visivo » dell'interiorità alienata ed espresso attraverso il suo strumento che è Cesare, impersonato da un attore straordinario quale Conrad Veidt, la cui maschera è già per se stessa espressionista. Tuttavia questo non è bastato, a mio parere, per fare una scuola espressionista nel cinema. Quanto alla questione suscitata da *Lo studente di Praga* e da *Golem*, le osservazioni avanzate mi sembrano un po' capillari e ovvie; Paul Wegener ha esplicitamente dichiarato di non aver mai pensato di realizzare con *Golem* un film espressionista; tuttavia è ricorso alla scenografia di Pölzig, che è indubbiamente un architetto espressionista, e certo questo ricorso ha i lsuo peso; ma poi il regista è andato per un'altra strada, poiché è chiaro che nel *Golem* è l'elemento mitico-ebraico romanticamente, se non addoticamente, inteso che domina il racconto cinematografico di Wegener. Il *Dottor Caligari* rimane dunque il primo film nel quale l'espressionismo nella sua accezione sembra realizzarsi alla lettera, partendo da premesse che sono abbastanza vicine a quelle del *Blauer Reiter*, dell'« occhio interiore » di Kandinsky e di Marc.

Un esempio invece di espressionismo che non punta tanto su una scenografia pittorica, quanto su un « tema » psicologico e sulla recitazione degli attori, e del quale nessuno ha sino ad ora parlato, è il *Dottor Mubuse* di Fritz Lang. Anche nel *Mabuse* il mondo esterno è una diretta proiezione della nevrosi paranoica del protagonista; questa « proiezione » è realizzata con mezzi nuovi, più strettamente cinematografici: non è tanto la scenografia, quanto l'uso delle luci e il taglio dell'inquadratura che determinano l'atmosfera espressionista del film; qui entra in gioco anche la psicanalisi; Fritz Lang « analizza » il suo personaggio e lo porta avanti con estrema coerenza, sino alle ultime conseguenze. Questi elementi espressionisti provengono a Lang dalla sua viva presenza culturale nel mondo germanico, anche se egli non partecipa direttamente, che io sappia, alla rivolta degli espressionisti; ma ne sente tuttavia la problematica anche da un punto di vista etico, che egli porterà avanti nei successivi film da *Metropolis a Mörder.*

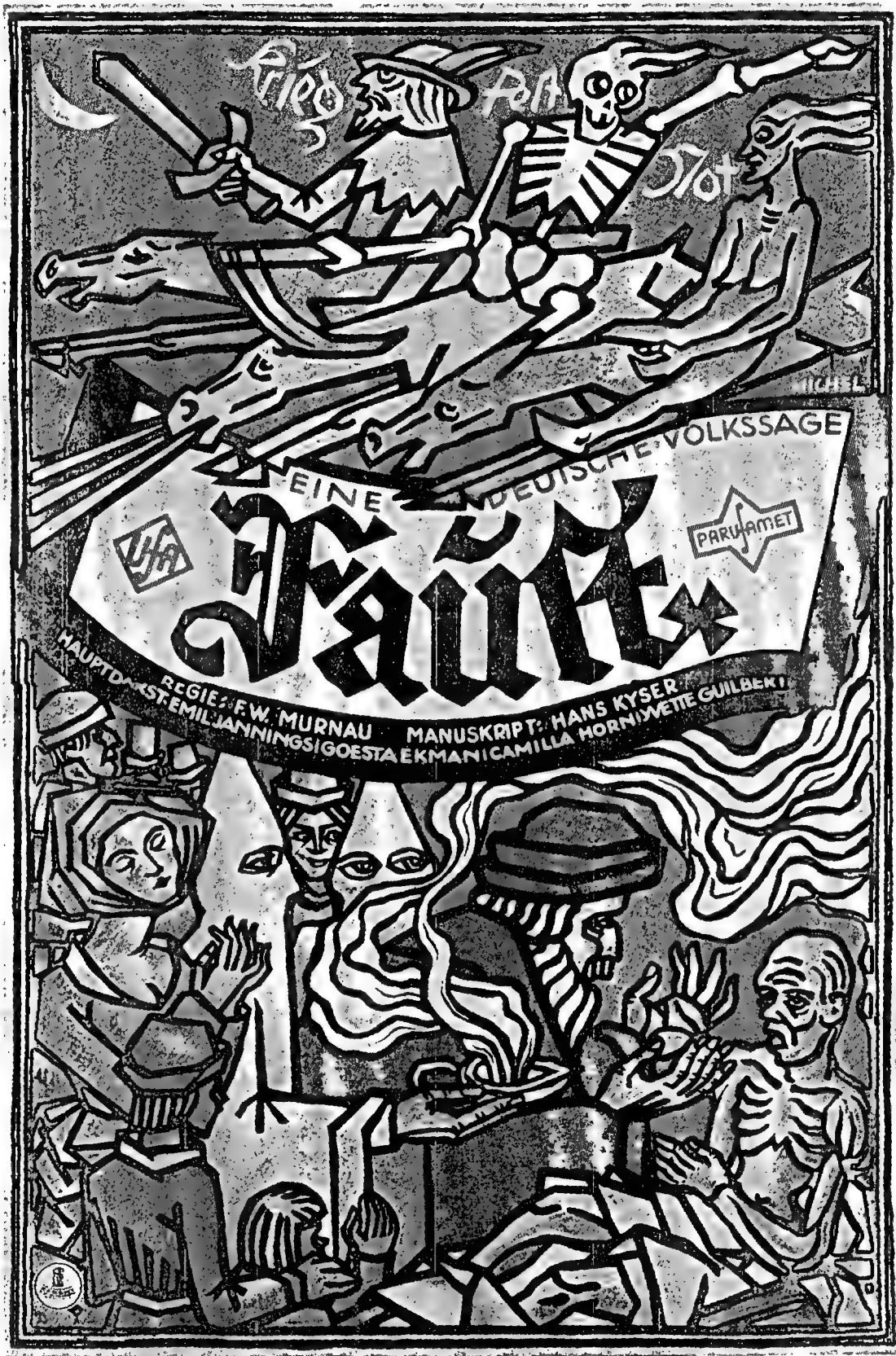
Infine vorrei chiarire un'altra questione circa l'« occhio interno » e l'« occhio esterno ». Argan ha parlato di occhio-strumento, ma non vorrei che si equivocasse su quanto egli ha detto. L'occhio della macchina cinematografica è, in certo modo, sempre un occhio soggettivo, e quindi, in senso largo, un « occhio interno ». Credo che Argan volesse dire questo, e non che la macchina da presa è uno strumento che finisce sempre col prendere la mano al regista e con l'andare per suo conto, rivelando anche « effetti » che il regista non aveva voluto o sospettato. Un certo campo aleatorio esiste indubbiamente nell'uso dello strumento macchina da presa. Ma il regista gira appunto diversi *ciak* di una stessa scena e quel che conta è la scelta definitiva in fase di montaggio. L'uso dell'occhio della macchina nell'espressionismo ha forse avuto una notevole parte nell'immediatezza (aleatoria) nel cogliere l'interiorità espressiva, nel definire il mondo esterno come proiezione dell'interiorità, nello sperimentare un contatto diretto immediato con la materia-immagine, in modo analogo al contatto diretto con la materia-suono, di cui parla Schönberg quando dice che le opere del periodo atonale-espressionista nascevano come in stato di *trance*; ed altrettanto, credo, Argan, tu potresti dire per la pittura espressionista, cioè del rapporto immediato con la materia colore.

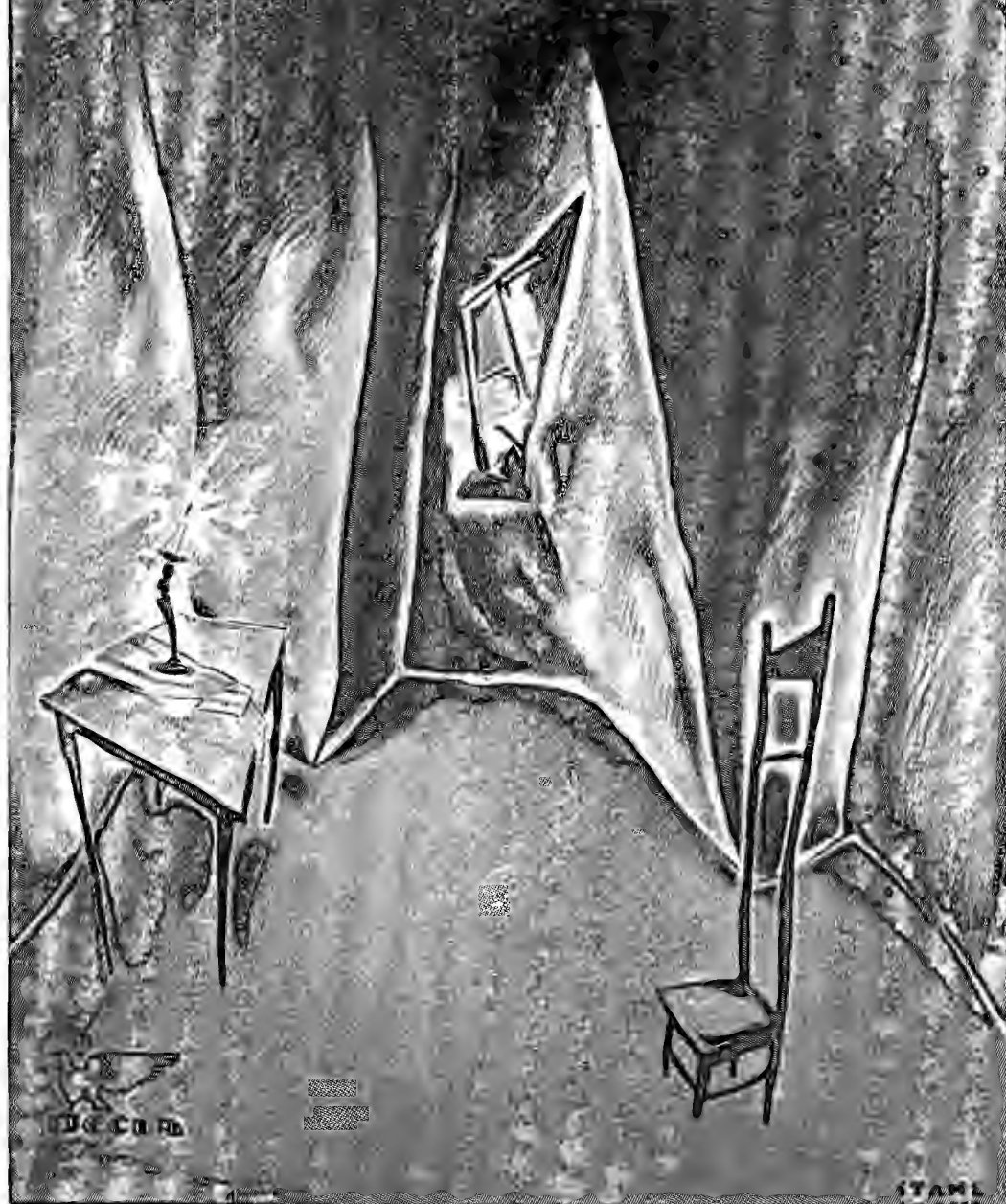
Werner Zurbuch

Vorrei parlarvi di alcune notizie datemi a proposito di Carl Mayer e del *Caligari* da Hermann Warm, scenografo del film. Warm è l'unico tra i creatori del *Caligari* ad essere ancora vivo — poiché Röhrig e Reimann sono pure morti — e quindi in grado di dar notizie sul come il film è nato. Uno dei dirigenti della produzione era all'epoca Rudolf Meinert, attore e regista.

Fritz Lang

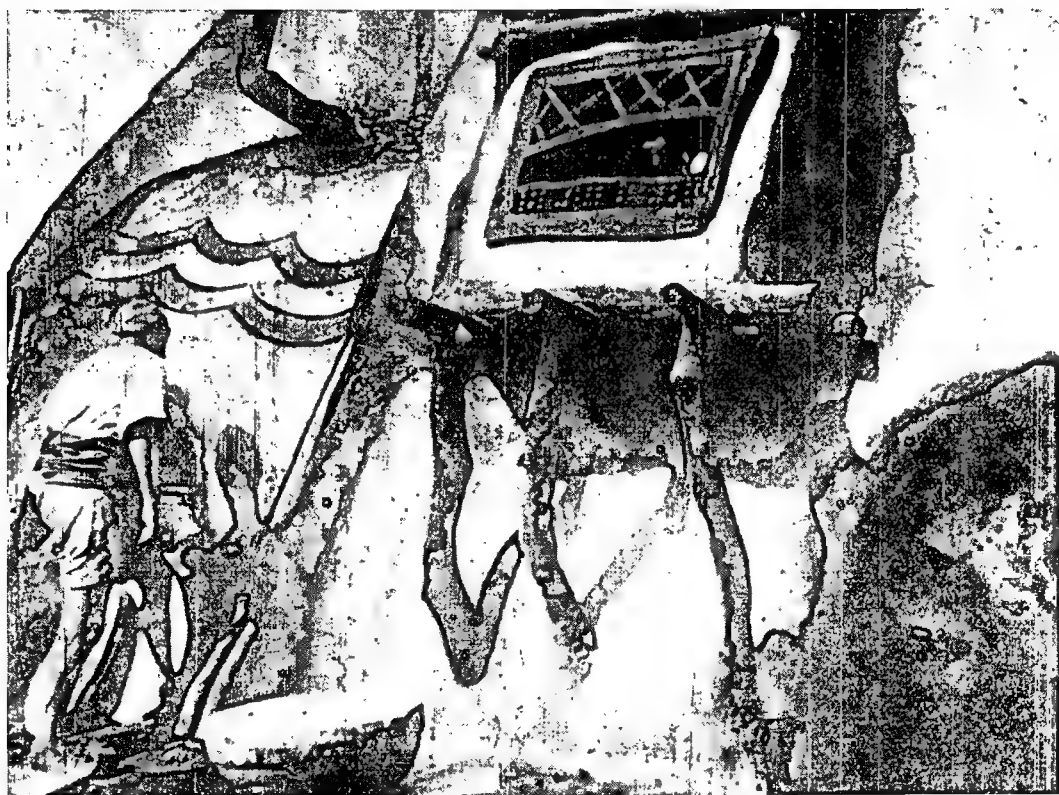
Vorrei aggiungere un dettaglio a questo proposito: Eric Pommer, che era il capo della Decla-Bioscope prima della Grande guerra, tornò ad esserlo nel 1918-19, e lo ricordo nel modo più certo, fu lui ad offrirmi la prima occasione di lavoro.

(*a destra*) Friedric W. Murnau; (*sotto*) Joseph Fenneker, manifesto per *Der Januskopf* (1920). (*Nella pagina seguente e in quelle successive*) manifesti espressionisti di Karl Michel per *Faust* (1926); di Stahl-Arpke per *Caligari* (1920); di Joseph Fenneker per *Il conte di Cagliostro* (1921); di Ernst Ludwig Kirchner per la mostra del gruppo artistico *K.G. Brücke* (1905-1907).

EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE
Faust
Ufa
PARUFAMET
REGIE: F.W. MURNAU
MANUSKRIPT: HANS KYSER
HAUPTDARST.: EMIL JANNINGS | GOESTA EKMAN | CAMILLA HORN | YVETTE GUILBERT

DAS CABINET DES
Dr. Caligari

DER GRAF VON CAGLIOSTRO

MARMORHAUS

KG Brucke
Schlossstrasse
in Galerie Arnold
Gärtnersche
Druckerei
E L Kirchner

Il gabinetto delle figure di cera di Paul Leni (1923-24).

Due film di Lupu Pick: (*sopra*) *Rotaia*; (*sotto*) *La notte di San Silvestro*

(*sopra*) *Nosferatu, il vampiro* di F.W. Murnau; (*sotto*) *Raskolnikov* di R. Wiene.

Werner Zurbuch

Warm mi disse dunque che Meinert lo chiamò un giorno e gli consegnò il copione di Mayer e Janowitz dicendogli: « Lo legga e mi faccia delle proposte ». Quel pomeriggio stesso Warm lesse il copione e si innamorò talmente di quella maniera di raccontare bizzarra che desiderò fare per la scenografia qualche cosa che fosse del tutto nuova. Comprese cioè che delle immagini come quelle, completamente astratte e fantastiche, non chiedevano una ambientazione naturalistica, ma piuttosto una decorazione di tipo grafico, al di fuori della realtà e decisamente basata su fondali dipinti. C'erano alcuni amici di Warm che già avevano tentato l'accostamento in sede di scenografia, di elementi architettonici, quadri ed arazzi: Walter Reimann e Walter Röhrig.

Fino a notte i tre continuarono a discutere il copione; Reimann sosteneva che esso richiedeva elementi espressionisti non soltanto nella scenografia ma anche nella recitazione e nell'illuminazione. Warm riteneva che soltanto una scenografia espressionista avrebbe potuto esprimere veramente lo spirito dell'opera, lo stesso Wene fu subito d'accordo. Meinert invece volle pensarci su. Ma anche suo parere fu poi quello di ottenere una unità assoluta di stile: poiché tutto il film si svolgeva in un'atmosfera di follia bisognava farlo nel modo più folle possibile. Meinert era alla fine così convinto che il tentativo valeva la pena di essere fatto che gli era del tutto indifferente se il film sarebbe stato o meno un successo finanziario, o la critica negativa. In queste condizioni si riuscì a fare di questo film un film espressionista sotto tutti gli aspetti.

Lotte H. Eisner

Sono d'accordo con Mario Verdone sul fatto che non certo tutti i film tedeschi dell'epoca si possono considerare espressionisti e che anzi quelli realmente tali sono assai pochi; tra di essi *Von morgen bis mitternacht* è uno dei più caratteristici e voglio raccontare come questo film è giunto in Europa. Avevo appreso dal Kurtz che di due film assai interessanti di Karl Heinz Martin, uno non era mai stato presentato in Germania, perché ritenuto strano, ma aveva ottenuto un grande successo in Giappone. Mi sono allora rivolto alla mia collega della Cineteca giapponese Madame Kawakita ed attraverso lei tutte le cineteche hanno potuto scambiarsi il film in quanto la copia in possesso della Cineteca giapponese era davvero ottima.

Comunque, io ho discusso a lungo con Fritz Lang sull'argomento espressionismo anche in relazione al *Doctor Mabuse*, ed egli ha sempre negato, come Paul Wegener, di aver voluto fare dell'espressionismo programmatico. Ma quel che io credo è che egli abbia attraversato una esperienza espressionista come tutti gli intellettuali di quell'epoca in maniera, come accade talvolta, inconsapevole. Anche di quella frase sull'espressionismo che è nel *Doctor Mabuse* io ho parlato a Lang e vorrei che egli accettasse ora di riparlarne — ricevendo la risposta che quella frase non è mai esistita sul film.

Giuseppe Bevilacqua

È ancora su questa questione del periodizzamento che vorrei dire qualche cosa. Mi rendo conto della insofferenza del Prof. Rognoni per questioni di questo genere, ma, d'altra parte, credo sia necessario, appunto perché si tratta di questioni di base, elementari, in fondo non tra le più importanti, credo sia necessario riportare la discussione sulla base di fatti concreti e cronachistici.

Si è detto spesso che l'espressionismo, anche cinematografico, è legato e collegato con determinati eventi del dopoguerra; anche il Prof. Argan ha detto poco fa che il fenomeno dello espressionismo cinematografico rappresenta una nuova attualizzazione di determinati problemi umani, che erano maturati, secondo me, intorno al 1904-1905, e poi negli anni successivi. Ora, o si evitano i riferimenti alla concreta situazione storica, oppure questi riferimenti vanno approfonditi e si portano avanti e si entra in un campo veramente storico. Cioè, o si lascia da parte la questione o si tratta l'espressionismo dal punto di vista sistematico, se ne descrive il linguaggio, se ne vedono i rapporti con eventuali fenomeni linguistici ed artistici dei periodi precedenti, oppure se si vuole trattare della questione storica, bisogna farlo con precisione di riferimenti.

Ora, secondo la mia opinione, la datazione 1919-24 va accettata perché si collega a fatti concreti che hanno questa data, il '19 è un anno estremamente complesso per la Germania e, non è un caso, se Fritz Lang ieri, avendo parlato soltanto brevemente di quel periodo, ha toccato proprio questo argomento, ci ha detto, guardate, era il periodo della rivoluzione e della controrivoluzione, si è riferito a quel manifesto che era affisso a Berlino in quell'anno.

Quindi questo anno '19 era un anno estremamente complesso che può corrispondere ai nostri due anni '43-'45 oppure '44-'46. Quello che succede dal 9 novembre all'estate del '19, momento in cui si comincia a produrre il *Caligari*, è una cosa estremamente complessa che non si può analizzare qui, Arthur Rosemberg l'ha fatto in due libri importanti, comunque quello che accade è, secondo me, che in questo periodo la storia tedesca moderna si ritrova ad un nodo cruciale, ad un momento in cui la Germania deve decidere in un senso o nell'altro, come lo era stato in altri momenti dell'800 e dell'anteguerra. Che cosa deve decidere? C'è stata questa rivoluzione fallita, c'è una restaurazione in atto: è un tentativo ennesimo della Germania di risalire il famoso anacronismo di cui parla Marx, di uscire dalla minorità, di risolvere le contraddizioni di fondo della sua storia, e questo tentativo puntualmente fallisce, come era fallito dopo la diaspora napoleonica il tentativo di adeguarsi alla rivoluzione francese, come era fallito dopo la questione di luglio, il tentativo di adeguarsi a quei fatti, insomma ogni volta la Germania cerca di rifare la stessa cosa e non ce là fa. E questo non riuscire a farlo, prova una specie di « rictus » sulla faccia di questo paese, di questo grande paese che però a tutt'oggi non ha ancora risolto nessuna delle contraddizioni di fondo, ed allora ecco che questo rictus, questa reazione si manifesta con caratteri che sono espressionistici perché espressionistico è già all'inizio della restaurazione E. T. Hoffmann, espressionistico è negli anni 1830 dopo la rivoluzione di luglio Brückner, espressionistico è il tardo Hebbel dopo la rivoluzione fallita del '48, quindi questo è il «terminus ad quo», questa situazione di crisi che viene risolta ancora una volta in senso conservatore nel '19. Nella mia relazione ho riportato alcune frasi di uno scritto di Kasimir Edschmid che appunto mette in rapporto l'esaurirsi della carica innovatrice dell'espressionismo con determinati fatti storici, avvenuti proprio in quel '19 ed a me pare, quindi, che il « terminus a quo » del '19 non possa essere messo in dubbio, ed il « terminus ad quem » rimane il '24, perché se andiamo a vedere concretamente che cosa in quell'anno è accaduto vediamo che allora appunto la Germania, che

stava con estrema fatica cercando di risolvere i suoi problemi storici, viene presa sotto le ascelle dall'America. Il famoso piano Dawes è stato una specie di piano Marshall, solo che fu valido per la Germania e non per il resto dell'Europa, non per l'Italia che era stata lasciata al suo fascismo. Ma in Germania, dal '19 in poi, ci fu una situazione di pre-fascismo, il « putsch » del '23 è fallito, ma si sarebbe rinnovato e forse sarebbe riuscito se nel '24, con questa specie di piano Marshall, l'America non avesse preso sotto le ascelle la Germania e non l'avesse portata avanti sulla strada della democrazia per cinque anni, cioè fino a quando non ha dovuto cominciare ad occuparsi delle cose di casa propria, dandole l'illusione di camminare con le proprie gambe; ma appena questa illusione è cessata, con la crisi del '29 e '30, ecco allora che la crisi che era stata soltanto dilazionata di alcuni anni artificiosamente e con intervento dall'estero, è scoppiata ed è giunta rapidamente alla sua catastrofe. Quindi un elemento che può portare ad una conclusione sul periodizzamento, è che dopo il '29-'30 riemergono fatti che ricordano l'espressionismo.

Quindi volevo dire, anche a proposito del prof. Verdone, il fatto che ci sia *Homunculus* ecc., non è molto rilevante agli effetti di questa datazione, secondo me si data correttamente un periodo storico quando s'individuano i momenti, gli accadimenti essenziali, decisivi, che segnano la svolta perché un certo movimento culturale diventi generale ed il momento in cui questo cessa.

Per esempio noi in Italia abbiamo già prima del '45 fatti di neo-realismo: basti pensare a Bilenchi come anticipazione; sul piano cinematografico c'è *Ossessione* del '42, così come Pavese in poesia, mentre oggi Cassola continua su determinate posizioni nearealistiche, pur con risultati notevoli. Mentre se un giorno dovremo definire la periodizzazione del neo-realismo dovremo pur dire che si va dalla liberazione, dal 18 aprile o dal momento in cui si rendono evidenti le conseguenze del 18 aprile; se neghiamo questo criterio, allora si va all'infinito. Anche il preromanticismo, la storia del pre-romanticismo è lunghissima ma il romanticismo comincia quando si vede che in Germania non si può applicare la Rivoluzione Francese, le sue attese, le sue speranze e termina col Congresso di Vienna. Insomma, se si studia la storia nella sua concretezza una possibilità d'indicare esempi ben precisi e ben collocati nel tempo esiste, secondo me.

Mario Verdone

Sono d'accordo con Paolo Chiarini quando dice che bisogna ancora più studiare nel cinema espressionista la parte degli scrittori. Ieri accennavo all'opera di Gustav Meyrink, cui io solo, mi pare, ho fatto riferimento; attraverso alcuni scritti come il romanzo *Il Golem* (1910) o come *Il gabinetto delle figure di cera* (1907). Queste opere mi sembrano molto importanti per lo studio dello sviluppo del cinema espressionista. Ricordavo ieri quelle frasi che riguardavano i paesaggi del ghetto di Praga, che poi abbiamo visto tradotte in immagini dagli architetti nei film espressionisti di dieci anni dopo, ma non soltanto quegli episodi che ho citato ci sarebbero da ricavare dal romanzo *Il Golem*: per esempio, in *Il mostratore d'ombre*, ovvero *Schatten* di Robison, altro splendido film espressionista che qui non abbiamo ricordato, il personaggio di questo mostratore di lanterna magica, sembra nascere, anch'esso, dal romanzo di Meyrinck *Il Golem*.

E i dottori diabolici, è vero che vengono dal romanticismo, da Hoffmann, ma lo stesso *Golem* di Meyrinck riporta un'altra leggenda di Praga, è quella del dottor

Vassory. Chi è questo dottore dal nome stranamente italiano come il dottor Caligari? È un oculista che fa le diagnosi sui suoi pazienti di inesistenti glaucomi per obbligarli all'operazione, e guadagnare su malattie inesistenti. Ecco quindi un altro dottore diabolico della famiglia del *Caligari.* Poi il rabbino Hillen che ricorda tanto quello del *Baruch* di Dupont, e poi anche altri personaggi che ho ritrovato in occasione di una retrospettiva dei film di Dreyer, nella pellicola da esso realizzata in Germania, *Michael.* Il pittore con l'allievo somigliano al Rector Magnificus ed al suo allievo, che sono ancora nel romanzo *Il Golem.* Quindi Meyrinck — non meno di Mayer — mi sembra una fonte notevolissima per i soggetti dei film espressionisti, non meno di Mayer, e quanto Kubin ed Ewers: tutti questi scrittori debbono essere ricordati quando si parla di cinema espressionista, cui han dato un contributo importante, notevolissimo.

Ma tutti questi spunti degli scrittori non sarebbero sufficienti se non ci fosse chi traducesse « visivamente » l'espressionismo nel cinema.

Ora a me sembra che un contributo ugualmente importante, oltre quello dello scrittore, sia quello dell'architetto. L'architettura in fondo è co-autrice del cinema espressionista, e un Warm diventa co-autore come lo sono Pölzig, Grau e gli altri architetti. Ho notato più di una volta come registi espressionisti provengano quasi tutti dalle arti figurative, non so se è esatto quello che dico, ma credo che il nostro Presidente, Fritz Lang, fosse architetto prima di diventare regista cinematografico e Murnau pittore, e Sternberg — abbiamo visto dei bozzetti di Sternberg — e Paul Leni, che è lo scenografo dello stesso *Hintertreppe*, e quindi un altro scenografo-architetto, poi divenuto regista, Martin, che io ricordavo ieri per *Dall'alba a mezzanotte.* Martin, di cui bisognerebbe dire anche di più. Purtroppo i film di Martin non li abbiamo visti tutti, ma alcuni precedono lo stesso *Gabinetto del dottor Galigari*; non abbiamo visto, ad esempio, *La casa nella luna*, e non abbiamo visto nemmeno *La casa senza porte né finestre* di Stellan Rye che mi pare sia del '12, le cui scenografie sono di Martin. Ci fermiamo, nel nostro dibattito, al *Caligari*, perché è il film che conosciamo meglio, ma se riuscissimo a vedere alcuni film precedenti, la leggenda del *Caligari* come fondatore dell'espressionismo cinematografico potrebbe cadere. Ma accettiamo, per ora, il *Caligari* per non creare complicazioni.

Quali sono i problemi in comune tra gli scrittori e gli architetti nei film che io ho citato? Il vero punto in comune, in fondo, nei soggetti, nella messinscena, nell'architettura, è la deformazione. C'è una deformazione nei personaggi, nei sentimenti, una deformazione che appartiene agli scrittori come ai registi e agli architetti. Ricordavo ieri le case ingrugnite che descrive Meyrinck nel suo *Golem*, e questa deformazione ritorna nelle regie; ricordavo la scena della « sei giorni ciclistica » del film *Dall'alba a mezzanotte.* La deformazione ritorna nelle architetture ed ecco perché *Raskolnikoff* diventa espressionista anche se i vestiti sono « stracci » tipici di certe regie teatrali dell'epoca dei *Piccoli Borghesi* di Gorky, anche se la recitazione è naturalistica. La deformazione è nelle case e nelle strade di *Raskolnikoff*, ed è essa che fa entrare tale film nella famiglia espressionista.

L'elemento comune negli scrittori, negli architetti, nella fotografia e nella luce, dei film espressionisti, è la deformazione; non si fa una scoperta dicendo che l'espressionismo cinematografico, come tutto l'espressionismo in generale, è la poetica della deformazione.

Lotte H. Eisner

Andrev l'autore di *Raskolnikov* mi raccontò che chiamato da Wiene (egli proveniva dal teatro d'arte di Mosca) questi gli disse che desiderava che tutta

l'ambientazione del film (*Raskolnikoff*) fosse realizzata secondo delle linee oblique. In realtà Wiene stesso non era un gran che fiducioso di questo espressionismo, ma era stato al centro di discussioni, e non si oppose.

Fritz Lang

Permettetemi di dire qualcosa anche se, come ho detto all'inizio, un regista non deve perdersi in discorsi. Si è parlato molto in questa sede di « occhio interiore »; ebbene quando nel *Doctor Mabuse* un borghese come il procuratore (in realtà è il personaggio del Conte a rivolgere la domanda n.d.t.) domanda al protagonista, che è una specie di mago, di veggente, che cosa è l'espressionismo, ed egli risponde « È un giuoco », ebbene ora mi sembra — sono passati ben più di quarant'anni — che quella risposta fosse la proiezione dell'occhio interiore del procuratore (del conte n.d.t.). Ma forse io sbaglio.

Jean Mitry

Se permettete mi proverò a dire qualcosa, a mia volta, ma non sulla datazione dell'espressionismo, discussione che mi appare piuttosto odiosa, bensì sulle origini del movimento espressionista del cinema. È infatti un dato incontestabile che l'espressionismo è iniziato come movimento pittorico e letterario che ha portato in seguito i suoi influssi nel teatro, in quello tedesco soprattutto, con le ricerche di Max Reinhardt e dei suoi discepoli. In un secondo tempo invece si è manifestato nel cinema, in quello tedesco in particolare, soprattutto in ragione del fatto che la maggior parte dei registi e degli attori cinematografici tedeschi di quel periodo provenivano dalla scuola teatrale di Max Reinhardt: se non Lang che è di estrazione del tutto diversa, si possono fare i nomi di Murnau, di Wiene, di Deutsch, di Von Gerlach, e di molti altri.

Alle ricerche di scenografia teatrale collaborarono uomini come Kokoschka, che era anche autore drammatico, e Sorge e Georg Kaiser, e non voglio certo rifare qui la storia dell'espressionismo pittorico, letterario e teatrale, ma è incontestabile che esso fu movimento pittorico e letterario prima di essere cinematografico. Quindi, far partire l'espressionismo cinematografico da *Caligari* perché soltanto dopo questo film si cominciò a parlare di espressionismo cinematografico, è esatto ma tuttavia, anche un poco schematico. Che cos'è l'espressionismo cinematografico: secondo me, come tutti gli « ismi », il surrealismo, il romanticismo ecc., è qualcosa che non si sa bene dove cominci e dove finisca, qualcosa dalle molte possibili interpretazioni anche perché, nel complesso, abbastanza soggettivo. Trovo cioè che fare iniziare l'espressionismo dal *Caligari* è altrettanto schematico — vero quindi e falso nello stesso tempo — che datare ad esempio l'inizio del romanticismo dalla prefazione al « Cromwell ».

È un po' come le infinite discussioni a proposito del barocco: se è uno stile,

o un atteggiarsi dello spirito, una scuola ristretta un movimento spirituale a una tendenza. Altrettanto si potrebbe dire dell'espressionismo e domandarsi se è esso una scuola nel senso formale, rigoroso del termine. Io penso, come ha or ora detto Mario Verdone, che siano assai pochi i film autenticamente espressionisti in senso ortodosso: *Il gabinetto del dottor Caligari, Hintertreppe, Von morgen bis mitternacht*, ma dicendo questo io sento, sottesa a queste definizioni una sfumatura di significato, quello che in Francia si chiama « caligarismo » e che indica sì, un aspetto fondamentale, formale, dell'espressionismo, ma che ove si ammetta che l'espressionismo è un movimento, una tendenza generale, diventa necessario dare a questa scuola un significato assai più vasto e più fecondo e che oltrepassa di gran lunga il « caligarismo ». In esso possono trovare posto allora una quantità di film, come ad esempio la maggior parte di quelli di Fritz Lang: l'ammirevole *Nibelunghi* e il *Faust* di Murnau, tutta l'opera di Murnau, di Von Gerlach, è espressionista, cioè come l'opera di Fritz Lang — almeno quella svolta in Germania — e si può affermare che l'influenza dell'espressionismo sul cinema di tutto il mondo è stata assai notevole. Ritengo ad esempio che tutta l'opera di Orson Welles è stata influenzata dall'espressionismo. *Il Processo* per me è un film espressionista — così come le opere di Marcel Carné, e quelle di Von Sternberg. Ma è chiaro che tutto questo può essere discusso e contestato, si può negare che Sternberg e Welles siano espressionisti come si può ammetterlo: si tratta cioè degli stessi pareri contrastanti che suscitano ad esempio il « Kammerspiel » e i film di Carl Mayer di cui per l'appunto in questa sede dobbiamo parlare essendo il nostro convegno nato soprattutto per rendere omaggio all'opera magistrale di Carl Mayer.

Ci si può dunque domandare se l'opera di Mayer sia o non sia espressionista: io sono convinto che lo è, ma non nel senso del « caligarismo », sebbene Mayer abbia collaborato al *Caligari*, e mi sembra invece che l'opera più autentica di Mayer, sia soprattutto nelle sceneggiature dei film di Lupu Pick, in *L'ultimo uomo*, e in opere orientate comunque in quel determinato indirizzo di gusto che certi critici hanno interpretato come realistico. *L'ultimo uomo* è, sì, realistico, nel soggetto, nelle intenzioni, nei motivi fondamentali (ma si potrebbero allora allo stesso titolo chiamare realisti i film di Zecca del 1902 con le loro scenografie di cartapesta), realistico anche nella sceneggiatura, ma tutt'altro che realistico nella forma e nel significato; si potrebbe dunque dire che *L'ultimo uomo* è un film espressionista considerando l'espressionismo l'espressione formale di un contenuto che può essere, a sua volta, realistico e irrealistico. Il contenuto del *Faust* e dei *Nibelunghi* attinge alla leggenda mentre il contenuto di *L'ultimo uomo* è realistico, eppure per me non vi è dubbio che sia *L'ultimo uomo* che i *Niberlunghi*, che *La cronaca di Grieshuus* siano film espressionisti nella forma, in tutta la parte architettonica, scenografica e nell'illuminazione, elementi che partecipano attivamente alla rivelazione del significato simbolico di un contenuto, qualunque ne sia il senso. Questo è, secondo me, l'espressionismo, nel senso più vasto del termine, e in tale occasione si potrebbe addirittura dire che ebbe i suoi inizi nel cinema danese, nei film di Holgernadsen e di Urban Gad del 1912-13, registi questi ultimi, anche di teatro, più o meno influenzati dalla scuola di Reinhardt, e i cui film, tendenti ad una ricerca decorativa, non avevano in origine nessuna pretesa espressionistica ma furono con l'essere le premonizioni di quello che sarebbe divenuto l'espressionismo cinematografico: Wegener, come dicevamo poco fa, ha sempre negato di aver voluto fare dell'espressionismo con *Lo studente di Praga*, e il *Golem* e infatti non si è mai inteso parlare, a proposito di quei film, di espressionismo vero e proprio, non si sono riconosciute in essi le avvisaglie di quel movimento che si prefiggeva di esprimere dei contenuti attraverso le scenografie, gli effetti di luce, il simbolismo delle linee, delle forme, dei volumi. In questo senso si può sostenere che il *Golem* del 1913 è un film espressionista sebbene gli autori lo abbiano negato, facendo

forse in un certo modo, come il M. Jourdan molieriano, dell'espressionismo « senza saperlo ». D'altra parte è altrettanto importante tener presente che l'espressionismo deve la sua formazione in Germania anche alle tendenze di un certo cinema letterario, intorno al 1913, cui contribuirono in larga parte Paul Lindau e soprattutto Hans Heinz Ewers per la sua natura di narratore fantastico, unitamente a Henry Galeen, uno dei più grandi scrittori di cinema tedeschi, diede ad una certa parte del cinema tedesco un deciso orientamento verso un mondo leggendario e fantastico. Bisogna infatti sottolineare che la maggior parte dei film espressionisti eccezione fatta per quelli di cui ha parlato adesso Mario Verdone, tratti da soggetti di Georg Kaiser o di Hasenclever, espressionisti di estrazione letteraria o teatrale, non hanno nulla di veramente espressionista, sono basati su soggetti leggendari che risalgono alla tradizione romantica tedesca. Il soggetto dei *Nibelunghi* non ha nulla di espressionista così come quello di *Faust* e di *Griesebuus*; il loro espressionismo consiste nel linguaggio formale e visuale. Dunque l'espressionismo ha un valore formale e la sua nascita, almeno in maniera inconscia e confusa, è da riportarsi anche alla esigenza, avvertita dal cinema intorno al 1912, di sganciarsi dalla impostazione di tipo teatrale, dalla regia teatrale, dalla quale lo spettacolo cinematografico era partito, per ricercare quale potesse essere il linguaggio specifico del film.

In questa ricerca vi sono state due grandi tendenze: una europea, l'altra americana. Quest'ultima, che è poi stata, anche se del tutto incoscientemente, la più cinematografica, specie nel montaggio, nel rapporto delle immagini, creato attraverso le relazioni temporali, nel significato simbolico dato agli oggetti, sulla scoperta della funzione dei segni e delle immagini visti nella loro continuità e nel loro susseguirsi. Questo fu il filone americano che ebbe il massimo sviluppo assai più tardi nel cinema sovietico. Ci fu poi la corrente europea che iniziò nel 1908 in Francia con il Film d'Art il quale non era in fondo che una specie di spettacolo teatrale che si sforzava di non esserlo troppo e che ha influenzato in seguito il cinema italiano. Furono gli italiani i primi a realizzare lo spazio filmico con i *Quo Vadis, Cabiria*, film dalle imponenti scenografie in cui la scena venne dilatata, lo spazio costruito in vista di una espressione spaziale del dramma anche se tale ricerca rimase solo un fatto di dimensioni, mentre la ricerca essenziale era quella di dare un linguaggio alle immagini: per differenziare il cinema dal teatro bisognava sforzarsi di esprimersi attraverso le immagini. Per farlo bisognava riferirsi alle possibilità espressive della pittura e dei suoi simboli e le ricerche degli italiani si spinsero in questa direzione arrivando anche a tentare una organizzazione dello spazio e a realizzare delle belle immagini, in *Quo Vadis* e *Cabiria* sono belle anche da un punto di vista pittorico. Si tratta insomma di operare una ricerca dell'organizzazione plastica dello spazio per realizzare delle belle immagini. Parallelamente a queste vi furono poi le ricerche dei danesi i quali si trovarono piuttosto vicini all'indirizzo seguito da Max Reinhardt, e ancora i tedeschi ripresero la ricerca del linguaggio dell'immagine e nutriti com'erano dell'espressionismo pittorico e letterario portarono nella creazione dell'immagine questo simbolismo espressivo della forma, delle linee, dei volumi, dei grandi piani verticali e diagonali, tutta l'estetica scenografica che in teatro trova il suo fondamento di Adolph Appia e Gordon Craig. Si pensi al significato delle scale, alla suddivisione dello spazio, in massa, in grandi volumi; il significato delle scale nel cinema espressionista richiederebbe addirittura uno studio psicanalitico. Vi sono scale dritte, verticali, le grandi scale di *Metropolis* e di *I Nibelunghi* che suppliscono una intenzione romantica, c'è la scala contorta di *Torgus*, quella di *La strada*, di *Hintertreppe*, tormentate, pesanti, malate; vi sarebbe, si diceva, da fare tutta una analisi, anzi una psicanalisi straordinaria ed illuminante della stilistica espressionista. Non intendo certo con questo intarprenderla in questa sede, ma farvi soltanto cenno nel quadro di quanto lievemente desideravo dire, ossia che l'espressionismo

è per me assai più che una scuola, nel senso stilistico del termine, nel qual caso vi sarebbe un certo numero di film espressionisti nel mondo e poi sarebbe finito lì. L'espressionismo è assai di più, è un grande movimento, come il barocco, il cui scopo è di rappresentare ed esprimersi attraverso le forme, di forgiare degli oggetti, di rendere la scenografia una rappresentazione simbolica, di creare un segno o simbolo ma non per implicazione, come avviene nel montaggio, ma nel seno stesso dell'immagine per mezzo della strutturazione plastica delle forme, delle linee e dei volumi.

In altri termini si potrebbe dire che, nonostante tutto, l'espressionismo sfociò in un tipo di cinema abbastanza statico e che gli esempi più formalmente vicini all'espressionismo nelle sue reincarnazioni contemporanee sono *Ivan il Terribile* e *Alexander Nevskij*, film che, senza essere espressionisti in senso classico, presentano come anche ad esempio *I Nibelunghi*, un simbolismo delle forme in senso plastico, pittorico e architettonico.

Questo è per me, nel suo insieme, l'espressionismo, ed è forse una concezione troppo vasta ma il mio concetto è che esso sia assai più una tendenza estetica che non un indirizzo stilistico limitato.

Charles Ford

Signore, Signori, siamo oggi al secondo giorno della nostra Tavola Rotonda, ossia, purtroppo, all'ultimo giorno, ed io vorrei tentare di arrivare già a qualche conclusione. Non ho la pretesa di arrivarci da solo, ma vorrei almeno tentare, anche se è molto ambizioso, di fare in qualche modo una piccola sintesi di ciò che è stato detto ieri, nel corso dei vari interventi e della discussione, ed anche di ciò che non è stato detto, poiché mi sembra che vi siano già tre punti sui quali si può essere d'accordo, e sui quali riunire, se non l'unanimità, perlomeno una ampia maggioranza, tanto questi punti mi appaiono evidenti. Il primo è questo: l'espressionismo cinematografico discende direttamente dall'espressionismo pittorico e poco importa sapere se l'espressionismo in pittura risale all'antichità, alle arti primitive negre, come afferma Hermann Bahr, ciò che è importante, per il cinema, è sapere che l'espressionismo è stato rimesso in onore nel 1911 nell'ambiente della giovane pittura di Monaco e che da là è passato al teatro di avanguardia, non a quello di Reinhardt, e sono in questo d'accordo con Lotte Eisner, ma al teatro di avanguardia creato da uomini come George Kaiser e Leopold Jessner, e di là naturalmente è passato al cinema.

Secondo punto: è indiscutibile effettivamente, come si è detto, che dal 1913 al 1924 si sono potuti vedere film nei quali si possono scorgere elementi espressionisti più o meno incoscenti, ma questi film non hanno avuto grandi ripercussioni sul cinema mondiale né hanno provocato alcuna reazione nei cineasti di tutto il mondo. Per questo, non è meno indiscutibile che la scuola espressionista, il movimento espressionista, data da *Caligari*. *Caligari*, sì, ha provocato un tale rivolgimento che si è potuto dire che la battaglia del *Caligari* è la battaglia d'Ernani del cinema.

Con *Caligari*, Carl Mayer, Robert Wiene ed i loro collaboratori hanno battuto un gran pugno al tavolo che è stato interpretato come una protesta, come una

rivolta contro la commercializzazione ad oltranza del cinema tedesco dell'epoca, epoca che il nostro Presidente ha così magistralmente evocato in poche parole l'altro giorno, e d'altra parte contro il basso realismo che infuriava allora in tutte le produzioni cinematografiche del mondo. Da ultimo *Caligari* ha portato ai cineasti di tutto il mondo un nuovo Vangelo, e non è forse inutile ricordare che al momento della presentazione del film a Parigi, il grande critico Emile Vuillermoz esclamò: « Signori cineasti francesi, ascoltate le lezioni di questa folla che vende saggezza ».

Terzo punto: è indiscutibile, matematicamente provato, che l'espressionismo puro, quel che in Francia si dice Caligarismo, ha generato pochissime opere: si potrebbe forse arrivare con molta buona volontà ad enumerarne una diecina forse una dozzina, non di più certamente, ma nella stessa epoca, dalla fine del 1920 al termine del periodo del muto, si possono notare nel cinema tedesco opere di vari cineasti nelle quali si ritrovano elementi di un espressionismo epurato, sfumato, più intelligente forse e più intelligibile: lo si trova nei film di Fritz Lang, nei *Nibelunghi*, tra l'altro, in *Metropolis* e soprattutto in quell'ammirevole film che non va dimenticato *Der müde Tod*, lo si trova in alcuni film di Murnau, in certi film di Lupu Pick, e, in senso generale naturalmente, in tutti i film cui ha collaborato più o meno direttamente Carl Mayer. Questo movimento espressionista tedesco germanico ha avuto nel suo insieme un influsso notevole sul cinema mondiale ed è per questo che è così importante per la storia del cinema, non a causa di qualche film espressionista puro ma piuttosto del manifesto programmatico che questi film rappresentavano. Credo quindi necessario, o comunque utile, rammentare brevemente in che cosa sia consistito questo influsso, e con quali mezzi i cineasti della scuola espressionista hanno portato, ai loro colleghi di tutto il mondo, degli insegnamenti nel campo della estetica cinematografica.

Ciò che vi dirò, signore e signori, è noto a tutti e vi prego di scusarmi, ripeterò a mia giustificazione le parole di Victor Hugo, scritte nella prefazione de *I Miserabili*: « Vi sono cose che è doveroso ripetere senza stancarsi fino a che tutti le sappiano ». La scuola espressionista tedesca ha dunque dimostrato la superiorità, quasi costante, dei soggetti concepiti espressamente per il cinema rispetto agli adattamenti da testi preesistenti, è stato di incitamento agli scrittori a scrivere direttamente per lo schermo e a non più tradurre pigramente opere già esistenti, romanzi o opere teatrali. Tra parentesi bisogna ricordare che il *Gabinetto del Dottor Caligari* è assolutamente il primo film della storia del cinema dal quale è stato tratto un romanzo firmato George Spitzmuller.

La scuola espressionista tedesca ha introdotto nei teatri di posa i pittori, gli architetti, gli scenografi, con l'incarico di concepire scenografie in funzione delle esigenze fotografiche del soggetto, e non più di trasportare sul set come si era fatto fino allora negli studi cinematografici di tutto il mondo, le eterne scene a tre pareti derivate direttamente dal teatro drammatico o addirittura dal teatro d'opera. Da ultimo, i cineasti della scuola espressionista hanno insegnato ai loro colleghi stranieri a non concedere più all'attore l'invadente preponderanza acquisita grazie agli intrighi del melodramma, ma di dare un significato drammatico e psicologico alla scenografia, alle luci, fino al più piccolo accessorio, in breve ad utilizzare tutto il materiale plastico messo a disposizione di un autore cinematografico. Tali insegnamenti sono andati molto al di là del cinema sonoro. Nel 1938, quando morì Robert Wiene, Alexandre Arnoux scrisse: « Nulla di quel che è stato fatto dopo (a partire da *Caligari*, si è mai totalmente sottratto al fascino di questi film ». Credo che potrei chiudere, Signore e Signori, dicendo che l'immenso merito della scuola espressionista tedesca, merito imperituro oso dire, è stato l'aver insegnato ai cineasti di tutto il mondo, in un'epoca di ricerche, di incerti tentativi di formazione dell'arte cinematografica.

Giovanni Calendoli

Desidererei sottoporre alla vostra attenzione una considerazione di ordine metodologico prima ed in secondo luogo alcune considerazioni sull'interessante intervento fatto poc'anzi dal prof. Ford.

In linea generale desidererei dire questo: io penso che il fine di questa Tavola Rotonda sia quello di tentare di definire le caratteristiche essenziali dell'espressionismo cinematografico e non dell'espressionismo « tout court », problema, questo, che esula dalla nostra Tavola Rotonda, e questa definizione delle caratteristiche essenziali dell'espressionismo cinematografico, secondo me non può essere compiuta in una maniera estrinseca. Ieri parlando di vari film si è detto: quel film ha una scenografia espressionista; in quel film gli attori hanno una recitazione espressionista, in quel film il soggetto svolge dei temi tipicamente espressionisti; quando si sono elencati tutti questi elementi caratteristici dell'espressionismo, non si è ancora detto però quale sia la caratteristica centrale del film espressionista, perché tutti questi elementi caratterizzanti in sostanza non riguardano il cinema ma riguardano il teatro (recitazione) o le arti figurative in generale (scenografia) ecc. o la letteratura o l'espressionismo in tutte le sue manifestazioni. In effetti questi elementi si ritrovano nel film espressionista e ci comunicano il sospetto che quella certa opera sia veramente un film espressionista; ma un film secondo me è veramente espressionista quando tutti questi elementi si inseriscono nel contesto di una poetica cinematografica espressionista e la definizione di questa io penso debba essere — perlomeno in via di ipotesi di lavoro — il compito essenziale della nostra Tavola Rotonda. Per tentare di definire questa poetica cinematografica dell'espressionismo, secondo me, come ho già detto, bisogna partire del presupposto che è stato fissato dalla relazione del prof. Argan, cioè con il cinema espressionista, e con *Caligari* in particolare, la macchina da presa non è più considerata come un occhio per vedere, per compiere una certa ricognizione della realtà, ma è considerata come uno strumento dell'artista che prolunga l'attività esistenziale di quest'ultimo con un determinato tipo di operazione che ha una sua struttura ed una sua tecnica. Tutto questo vale a dire che nella poetica dell'espressionismo cinematografico noi riconosciamo immediatamente quello che è uno degli elementi centrali della poetica dello espressionismo in generale, cioè la poetica dell'occhio interno. In sostanza, questa macchina, che si pone non come uno strumento per compiere una ricognizione della realtà esterna, ma come un prolungamento strumentale dell'artista, viene ad essere proprio lo strumento che produce le visioni di questo occhio interno che le oggettivizza. Quale conseguenza porta sul piano strettamente cinematografico questa impostazione tipica dell'espressionismo cinematografico è inutile che io sottolinei. Quando noi diciamo che nell'espressionismo la macchina da presa si pone come strumento operativo che prolunga l'attività esistenziale dell'artista, già entriamo nel vivo di un problema che è strettamente cinematografico, cioè usciamo dall'ambito dell'espressionismo in generale e ci avviciniamo ad una possibilità di caratterizzazione critica di quello che è l'espressionismo cinematografico. Questa particolare posizione che la macchina da presa assume nella poetica dell'espressionismo, ha delle conseguenze nel campo strettamente cinematografico ed io, sia pure a titolo di indicazione, di invito alla possibilità di notevoli verifiche, vorrei indicarvi quella che secondo me è la conseguenza fondamentale di questa posizione della macchina da presa: laddove la macchina da presa è occhio che vede ed organizza una certa realtà, si viene a definire un certo tipo di montaggio il quale tende, attraverso il collegamento, la connessione delle immagini, a dare una rappresentazione di questa realtà, soprattutto nel suo aspetto dinamico: laddove invece la macchina da presa si pone come strumento operativo, che produce, oggettivizza questa

visione dell'occhio intorno, il montaggio non obbedisce a nessuna esigenza di organicità e, per chiarire questo concetto, mi riferisco ad un film che abbiamo tutti visto ieri, *La caccia al castello.* E mi riferisco in particolare all'ultimo atto, che se fosse giudicato da un punto di vista estrinseco, apparirebbe non espressionista perché non ha nessuno degli elementi esterni dell'espressionismo; non c'è una scenografia che ci ricordi una certa pittura, non c'è una recitazione che comporti certe sottolineature, anche il tema svolto in questo atto è in fondo molto semplice: c'è il monaco travestito il quale raccoglie la confessione e che poi si rivela per quello che è e quindi denuncia il delitto ecc.

Ora, per esempio, quella serie di sequenze della *Caccia al castello*, a mio modo di vedere, ci danno un esempio di film tipicamente espressionista perché il montaggio di quella sequenza è un montaggio tutto fatto a stacchi, tutto concepito senza una logica organica (per esempio voi avrete osservato che ci sono numerose inquadrature le quali ci presentano il volto di uno dei personaggi, il monaco, la Signora, e ci fanno vedere il loro sguardo fisso. Questo sguardo fisso in un tipo di montaggio organico rappresentativo lascerebbe prevedere una delle cosiddette inquadrature soggettive. Cioè io regista presento lo sguardo intensamente fisso di questo personaggio, immediatamente dopo vi presento ciò che questo personaggio vede. In tale sequenza questo non accade mai appunto perché il montaggio è tutto concepito in funzione di questo occhio interno, la macchina da presa produce cioè le immagini vedute dall'occhio interno come esso sente di vederle, vuole vederle.

Quindi, secondo me, elemento caratteristico dell'espressionismo cinematografico è questo particolare tipo di montaggio che non ha nulla a che vedere con il montaggio rappresentativo organico che sarà sviluppato essenzialmente nel medesimo periodo dalla scuola russa.

Ed, a questo proposito, desidero fare un'osservazione che mi sembra molto importante, perché in questi ultimi anni, c'è stato questo ritorno imponente alla riconsiderazione di tutte le forme dell'espressionismo e, per quanto ci riguarda, anche alla forma dell'espressionismo cinematografico. Cioè in altre parole perché l'espressionismo cinematografico, proprio in questi anni, è divenuto così profondamente attuale e perché questa particolare maniera di vedere la realtà è riemersa nella nostra cultura sotto vari aspetti e di questi molti aspetti ne voglio indicare uno: la poetica e la tecnica del « nouveau roman » sono in un certo senso dello stesso tipo, io racconto ciò che è dentro di me così come è rimasto dentro di me, sento questa realtà attraverso i frammenti che sono in me senza minimamente preoccuparmi di dare quella organizzazione che avrebbe una realtà fuori di me. Quindi in un momento in cui la narrativa si orienta verso queste forme, in un momento in cui, come ha ricordato il Prof. Argan, tutte le forme di pittura che propongono questa esigenza di rappresentare il farsi, l'attività, è chiaro che il cinema espressionista si propone con una sua profonda attualità, è un cinema concepito alla maniera del « nouveau roman » alla maniera dell'« action painting », quindi è una forma la quale riconquista una sua profonda attualità. Quindi per me, se si vuole definire l'espressionismo cinematografico bisogna partire da queste premesse e tentare di verificare questo tipo di montaggio, che io naturalmente vi ho indicato sommariamente, tentare di verificarlo nelle singole opere. E secondo me, solo quando in un'opera noi possiamo rilevare la presenza di questo nucleo centrale della poetica dell'espressionismo cinematografico e quando, nel contesto di questa poetica, si inseriscono gli altri elementi, possiamo dire di trovarci davanti ad un'opera di espressionismo cinematografico. E riferendomi ai film che abbiamo visto vorrei per esempio segnalarvi un'altra cosa: la sequenza finale di *Hintertreppe* (voi avete presente quella piazza con le architetture sghembe, la folla che viene fuori, la donna che sale in cima al palazzo e che poi si lancia giù). Su di essa ho sentito dire: ecco una tipica opera espressionista. In un certo senso è vero, ma non si tratta di un espressionismo cine-

matografico e se c'è una sequenza che dal punto di vista cinematografico non è espressionista, è proprio quella, perché in quel momento il film diventa pura e semplice riproduzione fotografica di uno spettacolo teatrale, la scena diventa teatrale con le due quinte, il fondale e tutto il movimento dei personaggi diviene un movimento di balletto. Così siamo indubbiamente nell'ambito dell'espressionismo, ma siamo anche al di fuori di un espressionismo cinematografico. Quindi secondo me il punto di partenza per la definizione delle caratteristiche essenziali dell'espressionismo cinematografico è la definizione di questo tipo di montaggio espressionista che noi possiamo arrivare ad individuare partendo proprio da quelle premesse che sono state poste dalla relazione del Prof. Argan. Riferendomi a quanto è stato detto sulla periodizzazione del cinema espressionista vorrei brevemente aggiungere che, secondo me, effettivamente l'espressionismo incomincia con il *Dottor Caligari* e si conclude con *Der Letzte mann*, e che si può dire che incominci con il *Caligari* perché in esso troviamo tutti gli elementi espressivi tipici dell'espressionismo inseriti nel contesto di questa poetica espressionista che è pienamente presente e che si manifesta nel montaggio. Il montaggio di *Caligari* è del tipo che ho tentato di definire, e *Der letzte mann* segna il momento finale della parabola dell'espressionismo perché in esso sono presenti tutti gli elementi esterni dell'espressionismo ma, probabilmente, manca secondo me in questa opera quello che è il nucleo centrale della poetica espressionista; ci sono tutti gli elementi formali, ma manca ormai in questo film l'anima dell'espressionismo e perciò l'espressionismo è finito. Molto brevemente voglio soffermarmi su quanto ha brillantemente detto il prof. Ford il quale ha indicato tre punti. Primo: l'espressionismo ha insegnato al cinema ad adoperare soggetti espressamente creati per il cinema. Che l'espressionismo abbia contribuito a diffondere in maniera determinante questa esigenza nel cinema mondiale è indubbiamente vero, ma che nell'espressionismo noi cominciamo per la prima volta a trovare dei soggetti creati appositamente per il cinema, non mi sembra completamente esatto.

Ricordo fra gli infiniti esempi: *Cabiria* di D'Annunzio per Pastrone, soggetto creato espressamente per il cinema, esempio che mi consente di contestare anche il secondo punto indicato dal Prof. Ford, cioè l'espressionismo ha per la prima volta creato nel cinema la coscienza di una scenografia plastica, costruita. Ora questa scenografia che si offre con tutti i suoi volumi, al di fuori di ogni convenzione teatrale, alla macchina da presa, noi la troviamo già chiaramente definita nello stesso *Cabiria* di Pastrone dove proprio la scenografia si offre alla macchina da presa per creare una certa figurativa dinamica. Rimanendo ancora nell'ambito dei problemi della scenografia di *Cabiria* vorrei ricordare ancora una cosa molto importante, cioè l'impiego delle luci. Pastrone ha adoperato le luci radenti, mobili, in un certo senso prefigurando certe esperienze, che dovevano essere più tardi compiute in Italia, come quelle di Achille Ricciardi, della luce e del colore, e vorrei dire che in *Cabiria* noi possiamo persino trovare degli elementi figurativi i quali, da un punto di vista meramente esterno, ci possono ricordare l'espressionismo. Tutti ricordano la famosa scena del sacrificio di *Cabiria* nella quale si levano le mani dei sacerdoti, la mano del gran sacerdote, ed abbiamo proprio uno dei simboli dell'espressionismo che viene fuori, la mano artigliata, rappresentata in luce radente con questi contrasti di bianco e nero molto violenti. Non per questo tuttavia *Cabiria* è un film espressionista almeno in quel momento, perché questo elemento figurativo, che da un punto di vista esterno ci potrebbe anche ricondurre all'espressionismo, si inserisce in un contesto che non è della poetica dell'espressionismo e che da esso è molto diverso.

Per concludere, io vorrei dire che forse il Prof. Ford si è lasciato prendere da quella che è stata una tendenza della discussione di ieri, e cioè la tendenza a definire l'espressionismo mediante una catalogazione degli esterni, mentre noi, invece, dovremmo tentare di definire l'espressionismo nella sua realtà poetica interna.

Paolo Chiarini

Vorrei molto brevemente intervenire per cercare di riportare la discussione a quelli che mi paiono i suoi termini reali. Parlando molto schiettamente, ho l'impressione che dopo i primi interventi di ieri, la discussione abbia preso una strada, o per meglio dire più strade, che l'hanno portata sempre più lontano da quello che era il suo obiettivo, il suo tema centrale. Si è in sostanza fino ad oggi discusso, più volte, e da più prospettive, con risultati diversi, per cercare di definire quella che era l'essenza dell'espressionismo in generale, e giustamente, oggi è stato ricordato che questo è in fondo un tema che non ci interessa in questa sede e forse anche un tema in generale poco interessante.

Si è detto che piuttosto bisognerebbe discutere su quella che è una definizione reale, effettiva dell'espressionismo cinematografico, ma mi permetto anche qui di dissentire con quello che ha detto, pur in maniera spesso interessante, stimolante, il Prof. Calendoli, cioè credo che anche la questione di una definizione dell'espressionismo cinematografico sia una questione piuttosto astratta. E questo perché del resto lo stesso tema della Tavola Rotonda parla molto chiaramente del cinema tedesco nel movimento espressionista e della figura di Carl Mayer.

Nella prima parte di questa definizione del tema della Tavola Rotonda, è detto molto chiaramente che non si vuole mettere a fuoco o definire il cinema espressionista tedesco. Ma parlare di contatti, degli influssi, dei reciproci scambi che ci sono stati tra il cinema tedesco e l'espressionismo in quell'arco di anni che « grosso modo » va dal 1919 al 1929-30 (anche qui le questioni cronologiche sono spesso abbastanza inutili). Allora discutere su che cosa è cinema espressionista, su che cosa non è espressionista mi sembra abbastanza superfluo, cioè cercare i pochi film veramente autenticamente espressionisti è una questione di lana caprina.

D'altra parte debbo dire che mi sembra anche un po' strano quanto ho sentito oggi: cioè si è detto, per esempio, che un film come *Hintertreppe*, giudicato da alcuni come film espressionista almeno in alcune delle sue scene, sarebbe invece un film estraneo, in sostanza, ad una più profonda definizione e qualificazione di questa corrente, si è detto anche che la presenza di scenografie espressioniste o di una recitazione espressionista in un film non sarebbero elementi sufficienti per definire tale questo film. Non vedo perché le scenografie, dove evidentemente concorrono elementi figurativi non indifferenti, possano essere considerate elemento secondario o addirittura privo di significato nel qualificare in un senso o nell'altro dal punto di vista stilistico un film. Credo che questo problema dovrebbe essere del tutto accantonato riconoscendo che esiste una serie di film, fatti in Germania tra la fine degli anni '10 e la fine degli anni '20, che porta, più o meno profondamente, la traccia di elementi espressionisti che vengono evidentemente al cinema dalle altre forme di espressione artistica, che l'hanno preceduto su quella strada ed è d'altra parte evidente che aiutano il cinema a ritrovare un proprio linguaggio autonomo; questa è l'unica prospettiva che a me pare corretta e che ci riporta appunto al tema della Tavola Rotonda, ossia il cinema nel movimento espressionista tedesco che significa evidentemente che forse argomento più importante e significativo sarebbe quello di analizzare i contatti, le relazioni, gli influssi reciproci tra cinema e le altre forme di espressione artistica a cominciare dalle arti figurative: quello che aveva tentato e realizzato anche il prof. Argan nella sua relazione ma che poi è rimasto un po' una indicazione che non ha avuto gli sviluppi che poteva avere. Non si è portato avanti il discorso tra cinema ed arti figurative nell'ambito dell'espressionismo, lo si è soltanto ricordato appunto per dire che questo rapporto non qualificherebbe in senso espressionistico i film che questo rapporto invece

documentano, non vi è d'altra parte la possibilità, la presenza di un influsso della letteratura espressionista sul cinema.

Nella mia relazione introduttiva, io ho cercato di proporre questo tema come un argomento aperto e problematico e proprio questo argomento, secondo me, ci porta alla seconda parte, la definizione del tema della Tavola Rotonda e che poi doveva essere secondo me il nucleo centrale di questa discussione cioè l'opera e la figura di Carl Mayer. Di questo aspetto del problema che secondo me è un aspetto centrale, praticamente, a parte il riassunto della relazione del Prof. Spiess non si è detto nulla. Direi che questo invece è l'argomento da riprendere proprio per la ragione che dicevo prima ed è da riprendere perché non solo continua a leggere, ma anche a sentire in questa sede, senza in fondo portare le pezze d'appoggio, che l'opera e la figura di Carl Mayer sono fondamentali, hanno esercitato un influsso decisivo sull'espressionismo cinematografico tedesco e via discorrendo. A che cosa è affidata questa affermazione, questa tesi che viene ormai ripetuta meccanicamente senza cercare di verificarla concretamente sui dati della realtà? Questa tesi evidentemente parte dalla ipotesi che sia possibile, nell'ambito dei film che recano la firma di Carl Mayer come scenarista, di individuare quello che è l'apporto di Carl Mayer rispetto a quello che è l'apporto del regista. Ora non so se questo, filologicamente, a livello di studi cinematografici, sia possibile come è possibile riuscire a stabilire effettivamente, nell'ambito di un testo cinematografico quando non esistono le sceneggiature, stabilire qual'è il peso, la quantità e la qualità dell'apporto di Carl Mayer allo sviluppo di un linguaggio cinematografico in particolare ai film che portano la sua firma.

Qual è l'apporto di Carl Mayer allo scenario di un film come *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene? Io ponevo questo problema che è appunto quello centrale della nostra Tavola Rotonda, perché curando la ristampa con traduzione ed una piccola appendice documentaria dell'unica sceneggiatura pubblicata di Carl Mayer, quella di *Sylvester* del '24, mi sono trovato di fronte al problema che poneva una sceneggiatura di un film che appunto, a mio avviso, è un film da un lato effettivamente scadente, e dall'altra soprattutto — il che è più interessante evidentemente — un film in cui Lupu Pick ha effettivamente tradito, travisato quelli che erano gli interessi della sceneggiatura di Carl Mayer. Se allora l'unico film di Mayer di cui possediamo la sceneggiatura, di cui possiamo quindi valutare concretamente la presenza nel film realizzato, è un film in cui il regista si muove su un binario completamente diverso e profondamente diverso da quello di Mayer, su un piano cioè psicologico, naturalistico, e tradisce nella sostanza, dimostra di non capire — e lo dimostra anche la prefazione che Lupu Pick scrive al libro, l'impostazione che Carl Mayer ha dato al suo scambio cinematografico, è questa una constatazione che pone un gravissimo problema e che a mio giudizio ci obbliga a fare il punto della situazione, a rivedere certi giudizi o perlomeno a porci il problema di una documentazione più ampia e precisa sulla figura di Carl Mayer e sulla misura in cui ella ha inciso sulla nascita dell'espressionismo tedesco. Pensavo che Lotte Eisner avrebbe potuto parlarci di quel materiale di sceneggiatura di Mayer, che non è stato mai pubblicato, ma che sembra già reperibile in luoghi diversi in forma ancora di manoscritto, e si potesse giungere alla individauzione ed alla catalogazione di questo materiale ed eventualmente alla sua pubblicazione. Ecco, così, forse, si sarebbe raggiunto un primo risultato positivo di questa Tavola Rotonda arrivando a documentare positivamente o negativamente, nel senso della conferma oppure della contestazione, od in ogni modo a valutare in forma più precisa, scientifica, quello che è stato effettivamente l'apporto di Mayer alla nascita ed allo sviluppo del cinema tedesco nell'ambito dell'espressionismo. D'altra parte questo problema pone, lo accennavo anche nella mia relazione introduttiva, anche il problema dei rapporti tra espressionismo letterario e cinema. Il testo di Mayer che io ho pubblicato è un testo che si com-

pone molto chiaramente di due dimensioni, di due stadi, una dimensione in cui Mayer riesce veramente a costruire una nuova dinamica narrativa, che è una dinamica veramente cinematografica, in cui riesce ad anticipare, a far figurare potremmo dire, in sede di sceneggiatura il linguaggio più specifico del film; però vi è anche un secondo livello, che è piuttosto cospicuo, nel quale Carl Mayer invece rende omaggio in qualche modo a quella che è la moda dell'espressionismo letterario, attraverso una serie di stilemi, di cadenze di linguaggio, che non hanno nessuna possibilità di essere tradotte in termini cinematografici. Non è possibile qui documentare a livello testuale, filologico — sarebbe troppo lungo e troppo complesso — la presenza di questi elementi, ma è chiarissimo che esiste, in questo testo di Mayer, tutta una dimensione che ci riporta appunto suggestioni puramente letterarie e che non si traducono in linguaggio cinematografico.

Questo forse poneva, dicevo, il problema circa la possibilità di un influsso di letteratura espressionista sul cinema ed il canale fondamentale di questo influsso, si è detto spesso, è proprio l'opera di sceneggiatore di Carl Mayer, che è uomo di cultura che ha tradotto in termini anche letterari il linguaggio cinematografico. A me sembra però che proprio questo testo di Mayer, l'unico che possiamo consultare e studiare, dimostra invece come per quel canale non vi è comunicazione fra letteratura espressionista e cinema dell'espressionismo stesso. È questo un altro problema evidentemente che potrebbe essere affrontato e sviluppato in questa sede. Terzo ed ultimo punto al quale volevo accennare, anche questo come problema a mio giudizio abbastanza importante, è quello che riguarda l'eredità di questo cinema espressionista; è chiaro che c'è una eredità innanzitutto di fondo, dal punto di vista stilistico: il linguaggio cinematografico di oggi non è pensabile senza l'esperienza dell'espressionismo. Ma il problema forse è un altro.

È evidente che l'espressionismo ha lasciato una traccia, una influenza enorme e che oggi elementi espressionistici, non più qualificati come tali, sono diventati elementi del linguaggio comune, continuano a circolare; ma sarebbe forse impresa oziosa andare a ricercare le riviviscenze di elementi espressionistici nel cinema di oggi. Da un punto di vista puramente tecnico, il linguaggio forse potrebbe essere più interessante, più legato storicamente ad un certo ambiente culturale, ad una certa storia culturale e politica insieme. D'altra parte, sarebbe interessante vedere se ci sia, e quale sia, eventualmente, il legame che per esempio alcuni giovani registi tedeschi di oggi, della « nouvelle vague » cinematografica tedesca di oggi, ha stabilito corse con quella grande stagione del cinema tedesco ed europeo. Questo forse potrebbe essere un terzo elemento di discussione sul quale fino ad oggi mi pare che non sia sentita nessuna voce.

Concludo appunto nel senso che io credo che questi siano un po' i temi centrali che andrebbero discussi e certamente sono i temi dai quali era partita, e ad affrontare i quali era stata destinata, questa Tavola Rotonda.

Mario Verdone

Non voglio riprendere tutti gli argomenti, e quelle questioni che sono di dettaglio, come giustamente osservava Rognoni, se non con una sola affermazione: è giusto indicare l'inizio di determinati « movimenti » in maniera precisa, con date e titoli precisi, si tratti di *Roma città aperta* o di *Caligari*; però non accettiamoli crudamente, questo era il senso del mio discorso, e vediamo, quando è il caso, se ci sono degli antecedenti utili anche per un discorso critico. Per fermarsi a certi film che sono stati qui ricordati, se permettete io vorrei chiamare in causa Rognoni

e nel tempo stesso il presidente del nostro convegno Fritz Lang. Rognoni ha detto che il *Dottor Mabuse* è uno dei film più tipici dell'espressionismo; ora invece per me il *Dottor Mabuse* potrebbe essere un esempio tipico di film che, pur avendo elementi espressionisti (il protagonista, le maschere, il « trucco » stesso di cui si serve il personaggio principale), tuttavia, nell'insieme è un film molto « jugenstil » nel « décor », nelle architetture. Ma c'è soprattutto un elemento sul quale mi vorrei soffermare, due battute di dialogo, la spiegazione delle quali ce la può dare soltanto il regista del film. In una scena, Mabuse è contornato da molti gentiluomini in un salotto. Si parla di cose piacevoli, si fa della conversazione elegante, ed ad un certo punto uno domanda a Mabuse: « Was ist expressionismus? » (« Che cos'è l'espressionismo? »); ed egli risponde: « Ein spiel » (« Un giuoco »). Ecco, siccome ognuno di noi può fare delle ipotesi su queste battute, non sarebbe male se il nostro Presidente volesse chiarircele. Inoltre, poiché si sono ricordati altri film, espressionisti o no, mi pare che proprio quelli citati diano ampia dimostrazione di quello che dicevo, cioè che, in fondo, i film espressionisti veri e propri saranno tre o quattro, e quelli che appartengono alla famiglia espressionista possono essere venti o trenta; fra questi per esempio c'è il *Raskolnikoff* che ricordava Lotte Eisner. Indubbiamente la scenografia è espressionista, ma non il costume, non la recitazione che è naturalistica. Quindi ecco un film che sta dentro e che sta fuori. E mi sembra che anche tra i film che vengono qui proiettati ci sia ben poco di espressionista, salvo qualche personaggio, salvo una scena di *Hintertreppe*. Il personaggio del postino di *Hintertreppe* è espressionista, non lo è Henny Porten, per esempio; ed anche questi sono elementi interessanti da tener presenti nella valutazione di tutti questi film di famiglia espressionista. Mi potreste a questo punto domandare quali sono i film veramente espressionisti: sono tre o quattro, e per me ce n'è uno, esemplare, che nessuno ricorda mai nei saggi, nei discorsi che si fanno sull'espressionismo, ed è *Von morgen bis mitternacht*. Ecco il tipico film espressionista, perché il tipico film espressionista dovrebbe esserlo nella regia, nella architettura, nella recitazione, nell'uso delle luci, nel soggetto: e infatti questo film nasce da un soggetto espressionista di Kaiser, la regia di Martin è espressionista, la scenografia di Neppach è espressionista, l'uso delle luci è espressionista, c'è, dappertutto, tutta quella deformazione che è caratteristica dell'espressionismo. Ricordo una scena tipica, che forse è una delle più belle del film: quella della sei giorni ciclistica in cui il regista ha sentito il bisogno di riprendere dei ciclisti che corrono. Ce li presenta, però, espressionisti, in maniera deformata, con una lente deformante, e questi ciclisti che corrono nello stadio sono come dei topi schiacciati: ecco una delle scene più tipiche di questo film.

Quindi, a mio avviso, pochi i film interamente espressionisti, molti quelli appartenenti, con vari gradi, alla famiglia, e ve ne sono da ricordare anche prima del *Caligari*, anche se non contesto che questo può essere un atto di nascita, mentre le vere origini, psicofisiologiche diciamo, non possono non essere situate molto avanti.

Luigi Rognoni

Verdone come storico del cinema è anche un attento filologo; vorrei perciò rivolgergli una domanda che riguarda naturalmente anche Lotte Eisner: in tutte le ricerche d'archivio che avete compiute sul cinema tedesco, in particolar modo su quello definito espressionista, non vi è mai capitato di rintracciare nessuna notizia relativa a film realizzati anche con la collaborazione di un musicista? Di norma

sappiamo che il film muto nasceva senza preoccupazioni di commento musicale da parte del regista; la musica era considerata un sottofondo, un riempitivo « psicologico », per così dire, alla fruizione dell'immagine, ed era lasciata all'improvvisazione dei pianisti da café-concert o da orchestrine, nei locali di prima visione. Tuttavia sappiamo che taluni film, sorti con particolari ambizioni culturali, ebbero anche una « partitura » musicale. Pizzetti ne scrisse una per *Cabiria,* Mascagni, se non sbaglio, per *Rapsodia satanica*; in Francia Honegger compose musica per alcuni film muti di Abel Gance. Nel cinema tedesco muto dunque, quali musicisti, espressionisti o non, hanno scritto musica per film espressionisti?

Lotte H. Eisner

Ho parlato di questo con Giuseppe Becce, a Parigi nel 1927, e lui mi ha detto che esisteva quella che allora chiamavano la Kinotheke: erano cose che si reperivano presso altri musicisti, un vero e proprio repertorio a disposizione; ma di tanto in tanto c'era della musica originale.

Mario Verdone

Il cinema d'avanguardia ha spesso reclamato, anche all'epoca del « muto », la collaborazione dei musicisti. In Germania si registra, come ci è noto, la presenza di musicisti moderni che si sono sganciati dall'influsso di Wagner, chiamati dai registi più avanzati: e cioè il discepolo di Schönberg, Hanns Eisler (*Opus III* di Ruttmann, *Kuhle Wampe*), Edmund Meisel (*Sinfonia di una grande città, Der Heilige Berg,* e l'edizione tedesca di *Incrociatore Potemkin* di Eisenstein), Ernest Toch (*Filmstudie* di Hans Richter, 1926), Paul Hindemith (*Vormittagspuck* di Richter, 1928), Kurt Weill (*Dreigroschenoper*), Paul Dessau (*Salto mortale*).

Arnold Schönberg scrisse la pagina « Musica di accompagnamento per film ». Non so se ve ne siano stati altri (1).

Eberhard Spiess

Per il film *Sylvester* scrisse una musica originale il cognato di Thomas Mann, Klaus Pringsheim.

(1) Si possono aggiungere; Giuseppe Becce per *Der letzte mann* e *Tartuffe*; W.R. Heymann per *Le spie* di F. Lang; Gottfried Hupperft per i *Nibelunghi* e *Metropolis*; Willy Schmidt-Genter (*La donna nella luna* di F. Lang), Richard Strauss (*Il cavaliere della rosa* di Robert Wiene, 1926), Wolfgang Zeller (*Le avventure del Principe Ahmed* di Lotte Reiniger, 1926).

Hans Richter

Non vorrei parlare come cineasta, ma come pittore. Ieri Mario Verdone ha detto delle differenze fra cinema espressionista ed espressionismo tedesco, austriaco, cèco. Non si potrebbe dire anche francese perché non v'è cinema espressionista francese.

Se non si vuol parlare di cinema espressionista tedesco, si deve parlare di film espressionista dell'Europa Centrale, in contrapposizione ai paesi latini: di *Caligari* cioè, ma anche di film precedenti come *Golem* e *Lo studente di Praga.*

Che cos'è questo Espressionismo? Ha caratteristiche particolari: identificazione emozionale, nuova relazione tra gli « ego » ed il mondo, nella letteratura, nella musica, nel teatro e nel cinema.

Nel 1906 Picasso dipingeva teste negre. Non ne era soddisfatto. A lui ed a Braque parevano come fumate di petrolio. Nello stesso tempo « Die Brücke », in Germania, sperimentava nella stessa direzione. I quadri di « Die Brücke » erano una varietà dei feticci delle sculture negre. Perché questa tendenza? Perché questo interesse per il primitivo? Ho parlato spesso con Max Pechstein e con i pittori di « Die Brücke » e mi hanno confermato l'interesse degli artisti per formare una nuova immagine dell'uomo.

Si può dunque parlare di Kafka, Mayer, Meyrinck, Klee, come di ricerche in varie direzioni per entrare in una origine primitiva. Ed anche nel movimento Dada, del quale ero membro nel 1916, il creatore del movimento, Hugo Ball, che era diventato poeta astratto, era alla ricerca di una nuova immagine dell'uomo, per creare una sorta di nuovo mito. Ciò è continuato nel surrealismo.

Come Dada ha mobilitato l'incosciente, che è certamente parte dell'espressionismo, per esprimere l'incosciente, per esempio, in *Caligari, Nosferatu,* o in Pabst *I segreti di un'anima,* la ricerca era nella stessa direzione.

I surrealisti fanno una ricerca irrazionale (la « ricerca del meraviglioso »). Tutti questi movimenti sono molto differenti: espressionismo, Dada, surrealismo, ma indicano una direzione europea, se non universale.

Si tratta di riconquistare qualcosa di essenziale perduto dalla nostra civiltà tecnica, dinamica, atomica, G.C. Argan ha precisato ieri — ha tentato di definire — questa tendenza di ritorno al primitivo, in noi stessi, ha parlato di un confronto terribile, dell'angoscia dell'uomo attraverso la macchina.

Noi oggi vediamo nella soit disant *Pop art,* questa arte cinetica che mette le macchine in movimento, macchine che non producono niente, per esempio, il desiderio di trovare un modo di vivere con la macchina. Ma il confronto terribile di cui Argan parla, per il quale l'espressionismo è una delle forme, a mio avviso non è ancora avvenuto.

Grazie.

Erwin Leiser

Signor Presidente, gentili Signore e Signori,

Desidero presentarvi alcune brevi annotazioni sull'influenza del cinema espressionista tedesco e della personalità di Carl Mayer, sul cinema di oggi, influenza vista dagli occhi di uno che fa dei film, lui stesso, e che appartiene a una generazione che non era ancora nata, quando fu fatto *Caligari.* Per cominciare, voglio

domandarmi dove posso trovare, in forma concreta, l'espressionismo nel cinema tedesco, nel periodo che va dal 1919 al 1933 e poi, voglio mettere in rilievo, nel tentativo di rispondere a questa domanda, il fatto che, in *Caligari*, l'espressionismo è scenografia, linguaggio d'immagini, ambiente, e stile di recitazione. Questi elementi si ritrovano anche nei film di Mayer che non sono espressionisti « per se ». Mi riferisco a un film come *Der letzte Mann*, (t.l.: *L'ultimo uomo*), al quale i giovani registi di oggi s'ispirano nella misura della maniera con la quale Mayer usa gli oggetti come simboli, come parte dell'azione drammatica e del concetto e della composizione visuale. Il linguaggio espressionista degli scenari di Mayer e il suo trattamento di simboli e oggetti, si riscopre nel lavoro di Ingmar Bergman, come è già stato fatto notare. Mi riferisco, quale esempio valido, alle scene iniziali di *Wild Strawberries* (t.l.: *Frage Selvagge*), e, a questo punto, vorrei pormi un'altra domanda, dato che in queste scene troviamo elementi sia espressionisti che surrealisti e alludo, cioè, al fatto che sarebbe interessante percepire dove avviene la frattura fra questi due elementi e quale posto dobbiamo dare, ad esempio, al lavoro di un altro regista come Buñuel, nella valutazione del film espressionista fuori della Germania. Ma, per tornare a Bergman, troviamo degli elementi di stile espressionista anche in alcune parti di *Silence* (t.l.: *Silenzio*) e, particolarmente, secondo me, nel suo film *Il volto*. Vorrei anche terminare questo discorso su Bergman con un riferimento alla scena del suo ultimo film *Persona*, nel quale le due ragazze scambiano la propria identità.

La tecnica di Mayer, che si esprime solo attraverso immagini, senza didascalie, mediante l'accentuazione di un gesto, di un movimento, nella ripresa di un oggetto, è adoperata in parte, da molti giovani registi che vogliono, in questo nostro mondo di film sincronizzati, commerciali, sonoro-parlanti, vogliono, dicevo, usare il silenzio per permettere alla camera di parlare un suo proprio linguaggio e, credo, che l'esempio più recente sia un film di Edgar Reitz (*Mahlzeiten*), che è uno dei film in gara in questo festival, e nel quale troviamo, in alcune scene, degli elementi espressionisti veramente belli, per quanto concerne la disposizione scenografica. Ma ritroviamo anche l'influenza di Mayer e dell'Espressionismo tedesco nel lavoro di un artista come Orson Welles, specialmente nel suo *Citizien Kane* (t.l.: *Il cittadino Kane*) e nei suoi film kafkiani, e proprio la caparbietà con la quale Welles nega l'influenza espressionista, mi convince di questa ascendenza.

È Anthony Asquith, che ha detto che è stato Mayer a scoprire un nuovo mondo di sentimenti nel cinema e che, l'influenza di Mayer, si risente in tutto il cinema moderno. Non dobbiamo dimenticare che Mayer, non solo ha liberato il film muto dalla staticità della camera e dalla necessità delle didascalie, ma che si è poi evoluto attraverso l'espressionismo sino a raggiungere nuove posizioni. Dopo aver visto i film di Eisenstein, Mayer disse che il cinema del futuro sarebbe stato un cinema-documentario, che avrebbe dovuto adottare gli stessi metodi di montaggio del film sovietico e, in questo contesto, è importante ricordare che fu Mayer ad avere l'idea di produrre un film come *Berlin, Symphonie einer grosstadt*, (t.l.: *Berlino, Sinfonia di una grande città*), di Walter Ruttmann, anche se poi il film, come risultato finale, lo deluse profondamente, e, che, negli ultimi anni della sua vita a Londra, Mayer lavorò con un produttore di documentari come Paul Rotha, collaborando, soprattutto, al film *World of Plenty*, (t.l.: *Il mondo dell'abbondanza*).

Dobbiamo anche far rilevare, sempre in relazione ai termini dell'influenza esercitata da Mayer, la dimensione kafkiana delle ultime scene del film *Caligari*. Ho cercato di parlare di ciò con il mio contributo alla documentazione di questa tavola rotonda non si può non riconoscere questa dimensione kafkiana in alcuni dei lavori dei giovani autori cecoslovacchi. Penso specialmente al lavoro di Nemetz e, anche, alla simboleggiatura espressionista nei documentari di altri giovani registi cèchi.

Con queste poche note ho cercato di mettere in rilievo il fatto che il cinema

tedesco espressionista e Carl Mayer sono parte viva del cinema di oggi e che la loro importanza si estende ad ogni generazione di autori del cinema. Carl Mayer è, secondo il mio punto di vista, il primo grande poeta che si sia espresso in termini cinematografici e potremmo forse chiamarlo il creatore del « film d'auteur ».

Roberto Paolella

Gli interventi di ieri e di oggi hanno esercitato su di me gli influssi più vari, ora convergenti ora divergenti, come, del resto, sempre accade: epperò ho creduto, durante la fase di ascolto, sempre abbastanza insicura, di prendere alcuni appunti, ai quali intendo ora riferirmi cercando di mantenere la mia esposizione nei limiti del tema proposto. — *Il cinema nel movimento espressionista tedesco e la figura di Carl Mayer* —; ai quali opportunamente ci riporta il Prof. Paolo Chiarini.

Epperò io vorrei segnare, in epigrafe a questa mia breve esposizione, il richiamo del prof. Argan a quella prima scoperta del fatto cinematografico, che può essere a ragione attribuita a Platone, e contenuta nel libro 7° del *Dialogo sulla Repubblica*; dove Socrate descrive a Giacone una spelonca il cui ingresso è illuminato; e dentro si trovano rinchiusi degli uomini, costretti alla immobilità del collo e delle gambe, di guisa che essi non possono veder altro se non ciò che accade avanti, ma senza potersi mai voltare. Socrate immagina pure che dietro le spalle di costoro, un po' più in alto, venga sospesa una luce e che tra gli uomini e l'esterno sia una specie di stradetta, ove è stato fabbricato un piccolo muro simile ad una cortina di pietra. Al di qua di questo muro, passano delle persone. Ovviamente gli uomini, rinchiusi nella caverna, percepiscono solamente il transito delle loro ombre. Da questo esempio, Platone trae semplicemente la conseguenza della assenza subbiettiva di ogni nostra conoscenza.

Ben vero, questo riferimento a Platone, formulato così sagacemente dal Prof. Argan, e anche da me riportato nella mia *Storia del Cinema Muto,* mi pare sia il più idoneo a mettere in luce quella crisi del sentimento della realtà, che ha sempre rappresentato uno stato endemico dello spirito tedesco, che il movimento espressionista esaspera e vieppiù il suo cinema; il quale pone il soggetto alle soglie della irrealtà e al centro di un mondo che sembra, più che altro, una creazione della sua fantasia.

Seconda questa concezione, la stessa visione cinematografica ci appare allora come *l'ombra di un'ombra*; ed il suo contesto un affare di lirismo personale, a dirla con una frase definitiva di Federico Nietzsche. Tra l'altro, io penso che questo possa essere anche l'avviso di una scrittrice come Lotte Eisner autrice, qui presente, di quello *Schermo demoniaco* così suggestivo per la profondità dell'intuizione che la Eisner vi dispiega, a proposito dei valori plastici e luministici del film espressionista; intesi sempre in funzione di quella *crisi del sentimento della realtà*, che rappresenta, secondo me, la chiave di volta di tutto il cinema espressionista tedesco.

Cosa esprime infatti la natura in questi sfondi dipinti che sono propri di *Caligari,* delle *Tre luci,* come di *Nosferatu*? Cosa significa il vigore crudele del giuoco scenico, che mira essenzialmente all'intensità espressiva e deformante, più che al plastico equilibrio, se non questo perpetuo scambio di attributi tra realtà ed immaginazione? Qui è il segreto del cinema espressionista tedesco, qui la ragione del suo fascino infido e vertiginoso.

Tutto questo premesso, io non vedo alcuna contradizione tra il profilo generale del movimento espressionista tracciato dal prof. Paolo Chiarini, a far tempo dalle sue prime manifestazioni nel campo delle arti plastiche — del gruppo *Die Brücke* di Bresda e da *Blaue-Reiter di Monaco* —, e l'informazione filmografica del prof. Verdone, che pone come data d'inizio del movimento espressionista cinematografico quella del *Dott. Caligari*: 1921. A meno che non si voglia impiantare, qui, una di quelle tali questioni sul *Sesso degli angeli*, tipiche di certa cultura cinematografica così detta specializzata, che mira a retrodatare di un anno (1920) la data della famosa presentazione.

È interessante piuttosto osservare che certi peculiari motivi sono già ricorrenti nel cinema tedesco anche prima di questa data, diremo così ufficiale; appunto perché indici di quella tale crisi del sentimento della realtà che, come dicevo, ha sempre rappresentato la tendenza più irrecusabile del genio creativo germanico di ieri e di oggi e di sempre. Basta l'esempio dello *Studente di Praga*, soggetto trattato già nel 1913 da Paul Wegener, ripreso nel 1926 a cura di Heinrich Galeen, e riesumato ancora nel 1935, da Arthur Robison, in piena fioritura nazista, al tempo in cui il movimento espressionista era definito come una degenerazione importata in Germania da una razza, decaduta e non ariana, ma di origine asiatica.

Ma allora è addirittura il caso di fare ancora un passo indietro nella storia del cinema tedesco, rifacendoci al volume del pioniere Oskar Messter — *Mein Weg mit dem Film* — ove egli ci porge la notizia di un suo scenario, che risale al 1906, e che ci sembra la irrefutabile anticipazione del *Dott. Caligari*; là dove egli descrive una strada rappezzata e come cucita pezzo per pezzo, con la porta sghemba, attraverso cui si intravedono due bottiglie luminose come delle comete su un cielo notturno.

A questo punto, io vorrei aver la forza di farvi credere che l'autore di questo passaggio sia lo scenarista Carl Mayer, per provocare in voi, con questa mia cattiva azione, meraviglia e resispiscenza; quando poi dovrei confessarvi che si tratta di un dettaglio scenografico addirittura pre-espressionista; al tempo (1906), in cui non esistevano ancora i film di Wiene di Lang di Leni e di Lupu-Pick...

Questo per dire che un discorso sul cinema espressionista germanico non importa tanto una questione di date, quanto di significato e quindi di linguaggio. Ma allora appare evidente quello che rappresenta il substrato del mio sommesso avviso, in questo convegno di un livello culturale così elevato e così degnamente presenziato dal Poeta Ungaretti: che cioè l'espressionismo cinematografico tedesco, compreso nei suoi valori profondi, non può essere considerato come un prodotto di epoca, da chiudere in un certo numero di anni e condensare in una formula; ma deve essere piuttosto studiato come una costante dello spirito germanico, di oggi di ieri e di sempre, nelle sue espressioni più congeneri ed autentiche, tutte marcate da quella crisi del sentimento della realtà che rappresenta uno stato d'animo perenne della sua concezione della vita e della morte; e come più sopra si è detto. Basta all'uopo riportarsi alle origini del romanticismo tedesco e delle sue nere prospettive ove si confondono, come nei film di Lang di Leni o di Lupu-Pick, l'io e l'oggetto, il pensiero e la realtà, le luci della ragione e le tenebre del delirio.

Solo che allora, una volta giunti a questo punto, se vogliamo attribuire allo sceneggiatore Carl Mayer un ruolo decisivo nello excursus di tutto il cinema espressionista tedesco, dobbiamo riconoscere incondizionatamente i suoi meriti, per la messa a punto del corrispondente linguaggio.

Ma, quanto ai valori significati, è anche il caso di fissare i suoi limiti, che sono poi quelli dell'intera scuola cinematografica che a lui mette capo: si ha allora l'impressione che il cinema espressionista, così come Carl Mayer ce lo rappresenta, si sia arrestato alla soglia della sua vocazione: per cui è vano ricercare nelle sue

realizzazioni troppo cariche di effetti la rappresentazione di un ordine vitale informe che monti gradatamente alla luce, come nel poema di Goethe di cui esse rappresentano, piuttosto il lato *Cantina di Auerbach* o *Cucina delle streghe*; vale a dire tutta la parata delle grossolane diavolerie e dei vani sortilegi della materia, scherniti da Faust, in ogni suo incontro con Mefistofele. Gli è che per superare questi limiti, ed il senso di istrionismo che essi comportano, occorre ormai rifarsi decisamente ad un'opera che, su sfondi non dissimili, appare anche densa di lieviti spirituali, come quella di Carl Theodor Drever.

Giorgio Bassani

Sono già un poco pentito di essere venuto qui a parlare, soprattutto perché non sono un oratore, ed ogni volta che debbo parlare in pubblico sono piuttosto emozionato. Ma mi sforzerò di fare fronte a questo obbligo morale, che sento, per partecipare anch'io ad una discussione per la quale ho provato molto interesse e da cui ho tratto, debbo dire, molto profitto.

Ho letto attentamente tutte le relazioni che la direzione di questa tavola rotonda ci ha fornito. E ho letto la sceneggiatura di *Sylvester* di Mayer, e mi sono visto i film espressionisti, lamentando tuttavia che manchi nella selezione che abbiamo visto, quello che appunto tutti dicono essere il capostipite, l'iniziatore del movimento espressionista nel cinema cioè *Caligari*, e che manchi anche *Der Letze Mann* che ho visto molti anni fa, è vero, ma avrei amato rivedere ancora una volta. Tuttavia, di tutto quello che ho sentito, mi sembra che la messa a punto di Chiarini di questa mattina sia estremamente utile. Bisognerà veramente affrontare, per quello che possiamo, il tema di questa tavola rotonda, il contributo cioè di Carl Mayer, che cosa rappresenta Carl Mayer nell'ambito del film espressionistico tedesco. Ho letto la sceneggiatura. Ho letto anche quei piccoli frammenti presentati da Lotte Eisner.

Debbo dire che, sebbene il mio tedesco non sia molto aggiornato, che mi sono reso conto di trovarmi di fronte a un testo letterario di primissimo ordine, di un testo cioè eminentemente letterario. Quale è il rapporto tra questo testo eminentemente, squisitamente letterario, ed il film? Per esempio, il film *Sylvester*? Bisognerà vedere. E quale è il rapporto tra il testo, stupendo, del *Tartuffe*, nello scenario di Mayer, ed il film? Ora, c'è un pezzo molto bello del *Tartuffe* che vale la pena di rileggere, sia pure in traduzione francese:

« Indiquant pour ainsi dire les buts de Tartufe, il s'en approche de nouveau furtivement, maintenant plus rapidement. C'est la porte d'Elmire qui est là, muette. Seul un rayon de lumière au-dessus révèle que la chambre est éclairée, et voilà M. Tartufe maintenant il est immobile devant cette porte, de nouveau pâle comme de la craie, dans la nuit ».

Io vorrei farvi osservare l'importanza che ha quel « de nouveau pâle comme de la craie, dans le nuit ». Carl Mayer ritorna due volte, mi pare, su questa notazione. Ed è uno dei rari — bisogna dire rari — momenti in cui l'intuizione

del poeta (poiché si tratta qui di un testo letterario autonomo) ha influenzato in modo totale il *metteur en scène*. Se ricordate, il pallore violentemente espressionistico di quel volto è imposto, direi, dalla immagine letteraria.

La sorte che ha avuto Carl Mayer, negli altri film che abbiamo visto, mi ha, in certo modo, stretto il cuore. Non è stato un rappòrto felice, si può dire, tra Carl Mayer, squisito letterato in contatto con la cultura più avanzata, letteraria, tedesca contemporanea, ed il cinema. L'abisso che esiste tra il *Sylvester*, letterario e quello cinematografico è evidente.

Tutto il pezzo di Carl Mayer è di una eleganza, di una forza letteraria, che nel film non viene riflessa, nella sua pienezza.

Nel film c'è una specie di stacco, di *décalage*, di caduta, indubbiamente. Perché il testo letterario è di alta qualità. Ed il film, se lo guardiamo, è bello, se volete espressivo, ma nella sostanza resta una specie di fumettone popolare.

Inutile elevare inni a *Schlöss Vogel*, di cui apprezzo molto il lato figurativo, ma nella sostanza è un polpettone tardo romantico, un fumettone vero e proprio. A questo proposito, ci lascia estremamente perplesso la ricerca che si è fatta e che si sta facendo dell'ideologia del *Caligari* e degli altri film espressionisti. Cioè, non so, la contrapposizione dell'angelo e del demonio, il dittatore e la plebe, sono tutti elementi di un romanticismo ritardato. Il cinema è l'ultima venuta delle arti, arcaizza, forzatamente, e si rifà a questi fatti popolari, così, di dominio pubblico; insomma siamo sul piano, dal punto di vista ideologico, di Eugenio Sue.

A questo proposito si è parlato ieri di espressionismo figurativo ed è stato citato il *Die Brücke* e *Die Blaue Reiter*, e più si è parlato del secondo che del primo, che invece penso sia piuttosto il grande ispiratore dell'espressionismo cinematografico. Ed è naturale che sia così perché il *Die Brücke* viene prima, cerca di consumare con molta genialità le ultime scorie naturalistiche e quindi è più adatto al cinema. Un uomo dell'importanza poetica e drammatica, oserei dire, di Munck, è un nome che va fatto per l'espressionismo germanico. Mi riferisco in particolare modo a *Hintertreppe* che è fatto come un quadro di Munck: l'inverno nordico, eccetera, che c'è nella *Rotaia*, mi pare che si chiami così. Questo senso dell'inverno nordico, o svedese, non so che sia, questo senso delle lontananze; come ad un certo punto la figlia istiga il padre a vendicarla balzando quasi al suo orecchio, in uno slancio fisico, atletico quasi, che è involontariamente comico; ma se lo guardiamo nel contesto figurativo del Munck non ha più valore comico. Il comico gli viene dal fatto che è messo in opera in sostanza da un'arte, da un mezzo, ancora infantile.

Mario Verdone

Vorrei, se permettete, considerare alcune influenze dell'opera di Mayer sui film successivi. Una la vedrei in *Fortunale sulla scogliera* di Dupont, che ripete il soggetto di *Scherben*. Il guardialinee è come il guardiano del faro. La figlia del guardialinee corrisponde alla moglie di *Fortunale*, e il nuovo venuto, l'ispettore che sedurrà la ragazza, è come il naufrago impersonato da Conrad Veidt.

Mi pare che il rapporto tra *Fortunale sulla scogliera* e *Scherben* sia piuttosto chiaro: *Fortunale sulla scogliera* è di produzione inglese ma il regista è tedesco, lo scenografo tedesco (Alfred Junge) e gli altri attori tipici dei film espressionisti o della *nuova oggettività*, come Heinrich George e Conrad Veidt.

Altri rapporti si potrebbero individuare in certi film di Willy Forst: ad esempio nella rituale « festa » nella quale scoppia il dramma, e che è sia in *Ai confini del mondo* di Grüne, sia in *Notte di S. Silvestro.* I rapporti Caligari-Mabuse, sono, altresì, ugualmente interessanti. Se si vogliono studiare queste influenze, mi pare che vi sia già una materia abbondante.

Per ultimo, e chiudo, siccome Alberti ha sollevato la questione della componente ebraica dell'espressionismo riferendosi anche a un saggio su Teschner da me pubblicato l'anno scorso su « Bianco e Nero » — Teschner, tipico rappresentante della cultura mitteleuropea — vorrei ricordare un libro, da me citato nel saggio, che mi sembra piuttosto interessane. È l'antologia intitolata *Die Heimat* (La patria), curata da Oscar Wiener, altro rappresentante della cultura mitteleuropea. Gli scrittori che partecipano a questa antologia sono Leppin, Max Erod, Meyrinck, ed altri contemporanei di Kafka, che ora tutti non ricordo.

Il libro è interessante perché supera il problema della componente ebraica. La *Heimat,* è di tutti, dei boemi, degli slavi, degli israeliti, di nati a Praga o in Germania: tutti credono a una cosa sola: la patria. Non ancora, a quel momento, è drammatizzato il problema ebraico, come lo sarà dopo, con il sionismo, le campagne razziste, ecc. Questo per dimostrare che non vi sono vie divergenti, contrapposizioni, ma piuttosto tutti questi scrittori (Brod, Wiener, Meyrinck) confluiscono tutti sotto le ali di una unica « patria ».

Paolo Chiarini

Volevo fare una proposta. Poiché il tempo è praticamente scaduto, siamo arrivati alla conclusione di questa tavola rotonda, e conclusioni non si possono tirare in convegni di questo genere, con idee quasi sempre contrastanti, e quasi sempre comunque, molto utili. Forse, come conclusione concreta, potremmo dare la parola a Lotte Eisner la quale vuole riferire brevemente su del materiale inedito di Carl Mayer, sceneggiature di altri film che fino ad oggi non sono stati resi di pubblica ragione attraverso la loro pubblicazione e che potrebbero costituire la conclusione, in qualche modo, ed anche il prolungamento nel tempo, di questa tavola rotonda, che potrebbe chiudersi con il proposito di raccogliere questo materiale ed in qualche modo metterlo a conoscenza degli studiosi di cinema. Propongo quindi di dare la parola a Lotte Eisner, per la conclusione di questa tavola rotonda.

Lotte H. Eisner

Vorrei dire poche parole. Ho potuto vedere due scenari, *Schlöss Vogelod* e *Tartuffe* che mostrano la maniera come Carl Mayer scrive. Spero che un giorno si possano pubblicare questi testi. Ne ho parlato nella mia comunicazione, e l'ho fatto alla maniera dei filologi: che cosa Mayer dice e come lo ha scritto. Vi sono aspetti tipici, invenzioni di parole, parole usate ripetutamente ma non in caso fortuito, per

ritardare od accelerare una situazione che deve rivelare reazioni spirituali o dare talvolta una sorta di poema, di ritmo, ecc. Aspetti filologici, ma molto importanti presso Mayer. È inconfondibile, e rassomiglia non solo a Büchner, a Lenz, a Klinger. V'è qualcosa dello *Sturm und Drang*. Carl Mayer è un po' quel che Prévert diverrà per i francesi.

È curioso però che Mayer appartenga anche al Kammerspiel, che è una contraddizione dell'espressionismo. Lupu Pick, che ha lavorato con lui, ha detto: il Kammerspiel è uno schiaffo dato agli *snobs* espressionisti. E Mayer ha continuato a scrivere così per film che erano naturalisti.

C'era, fra loro, questa contraddizione, e se Lupu Pick e Mayer, dopo i due film fatti insieme — e avevamo voluto fare un trittico — se Lupu Pick e Mayer non hanno più lavorato uniti, ed è stato chiesto a Murnau di realizzare *L'ultimo uomo,* è forse a causa di questo che Mayer è rimasto da parte.

È un personaggio molto importante, interessante, complesso, e talvolta ibrido. Queste sono le ragioni perché Lupu Pick e Mayer non hanno più lavorato insieme.

Il primo che ha parlato di ciò è Rudolf Kurtz nel suo libro chiave « Expressionismus und Film », scritto nel 1926.

Luigi Chiarini

Prego Fritz Lang di chiudere i lavori di questa tavola rotonda alla quale purtroppo ho fatto soltanto fugaci apparizioni. Ho potuto comunque ascoltare gli ultimi interventi, che mi hanno vivamente interessato. Voglio anche leggerVi un telegramma di adesione inviato da Paul Czinner.

Infine desidero ringraziare Fritz Lang di avere accettato di dirigere questi lavori. Sono stato io a proporlo, dato il suo nome prestigioso, alla presidenza di questa *table ronde.* Desidero ringraziarlo con un applauso al quale penso vorrete unirvi tutti voi.

Fritz Lang

Signore e Signori,

tengo a ringraziarvi per tutti i vostri contributi, con i quali avete partecipato a questo importante e utile Convegno.

Grazie.

In questa stesura degli Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer manca la relazione di Edoardo Bruno, perché ne è pervenuto in ritardo il testo italiano. Essa comunque sarà nel volume che, in materia, le Edizioni di Bianco e Nero prossimamente pubblicheranno. (n.d. *M. V.).*

Elementi per una analisi del cinema espressionista

di Mario Verdone (*)

Lasciate a noi tedeschi l'orrore del delirio, i sogni della febbre e il regno dei fantasmi.
Heine, *Scuola romantica*

Dobbiamo ancora parlare di una fonte inesauribile di effetti poetici per la Germania: il terrore; gli spiriti, i maghi e le streghe piacciono tanto al popolo che alla gente illuminata.
M.me de Staë, *Della Germania*

L'espressionismo è un'arte che urla nelle tenebre.
Hermann Bahr, *Expressionismus*

C'è un espressionismo « permanente » ed un espressionismo « storico ». L'espressionismo storico è fiorito nell'Europa centrale tra il 1907 e il 1927, per alcune arti; tra il 1907 e il 1933 per le arti dello spettacolo, cioè fino all'epoca dell'avvento del nazismo.

L'espressionismo ha le sue radici nel romanticismo e nel wagnerismo. Come atteggiamento morale è soggettivo e protestatario. La sua soggettività è un ingrandimento e una esaltazione dell'io. La sua protesta diretta verso la quiete, la tradizione, l'autorità, la rispettabilità e l'onorabilità borghese, nasce nella disperazione e sfocia nella ribellione assumendo valore sociale.

Come modo di esprimersi l'espressionismo è urlato (c'è un urlo premonitore di Munch e l'« urlo primitivo » di Schönberg) e tendenzialmente visivo (si pensi a Kokoschka, Kandinsky e Barlach, anche come scrittori per il teatro, agli scenografi teatrali e agli architetti cinematografici). La sua « geometria » (1) mira alla disgregazione. La sua tensione è uno status naturalis. Il suo sentimento è patos. Il suo asserito frammentarismo è in realtà spezzettamento compresso e costruttivo. La sua visione è nella distorsione. La sua realtà nell'incubo. Il suo demoniaco è mistico. La sua vibrazione è interiore; ma — dove è visivo — si proietta nello spazio. La sua forma è nella deformazione.

Arte che trae le proprie origini dall'incosciente, l'espressionismo cerca nuove

(*) Testo originale.

(1) « Per "geometria" intenderemo l'astrattizzazione deformatrice o ricostruttrice delle forme naturali ». (Ladislao Mittner *L'espressionismo fra l'impressionismo e la neue sachlichkeit: fratture e continuità.* Relazione sulla « Letteratura » presentata al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo, Firenze, 18-23 maggio 1964; poi: *Espressionismo,* Laterza, Bari, 1965).

dimensioni dell'uomo. È visionario, e quindi senza ottica naturalistica. Ha detto Ludwig Kirchner nel 1913: « Il desiderio fisico di vedere è alle origini di tutte le arti figurative. Oggi la fotografia rende l'aspetto esatto delle cose e la pittura, così liberata, acquista possibilità di sviluppo finora mai immaginate ».

L'occhio dell'espressionismo non guarda all'esterno. È interiore e mira a penetrare ciò che è dentro. Non gli spetta il compito di riprodurre la realtà, ma di raffigurarla come l'individuo la sente e vede, cioè ricrea, dentro di sé.

Espressionismo — ha scritto non so più quale scrittore francese — è l'*outrance de l'expression*: una espressione a oltranza, l'*espressione la più espressiva* secondo Lotte H. Eisner, nella deformazione del sentimento come del gesto, della figura come della luce e dello spazio. Una espressione che raggiunge la intensità attraverso la deformazione.

Nel teatro e nel cinema espressionista la scena non è naturale, ma psicografica. Non vuole rappresentare le cose, ma esprimerle attraverso il mezzo stesso, valendosi del chiaroscuro, della geometria, della vibrazione, della intensità, del deformato.

Ha valore figurativo e letterario perché i fondatori dell'espressionismo appartengono, anzitutto, alle arti figurative (Kokoschka, Barlach, Kubin), ma sono anche scrittori: drammaturghi i due primi, romanziere il terzo. E sognano la fusione delle arti nel *totalendrama.*

Nella rappresentazione drammatica si esprime in una serie di quadri, che sono anche le « stazioni » delle sacre rappresentazioni medioevali.

Attinge dal naturalismo (Hauptmann) la critica al sistema sociale vigente. Ha una tendenza romantica a sfondo irrazionalistico di natura religiosa e mistica, dove particolare risalto hanno le componenti psichiche.

L'espressionismo cinematografico, partendo visivamente dalla architettura teatrale espressionista, è psichico e spaziale. Cerca l'espressione interiore perché fruga nell'incosciente. Tende alla lirica, al « mistero », all'estasi. È attratto, negli *stationendrama,* dal Calvario, come in *Till Damaskus* di Strindberg.

Che cosa si intende per film espressionista? Scriveva Ricciotto Canudo recensendo *Tre luci* (1921) e *Nosferatu* (1922): « In pieno centro di Parigi una sala si è specializzata in film « espressionisti » — detti cubisti in Francia e futuristi in Italia —, oppure, con il recente *Nosferatu* di Murnau, in opere di una immaginazione macabra e sfrenata. Vicinissimo, un film storico all'italiana, del tipo *Lucrezia Borgia* di Richard Oswald, e *Madame du Barry* di Ernest Lubitsch ».

« La generalità dei nostri realizzatori di film si sporca miseramente del fango di tutto il polverone del teatro e del diluvio degli appetiti più bassamente commerciali. La Germania invece ci invia opere altamente caratterizzate per genere e stile. Abbiamo visto *Le tre luci*, un film di romantico idealismo e di sorprendente fantasia. Un cinema a pochi passi di distanza ci offriva dei film realistici: *Torgus* di Hans Kobe e *Scherben* (La rotaia) di Lupu Pick ».

Canudo ha individuato alcune caratteristiche di stile dei film espressionisti — li chiama « film hoffmanneschi », nel titolo del suo breve scritto — ma non è ancora in grado di definirli globalmente: non ne sa riconoscere che alcune tendenze.

Il film espressionista — cioè un'opera artistica che partecipa dell'espressionismo per ultima, in ordine di tempo, rispetto alle altre parti — è opera di un regista che aderisce ai canoni dell'espressionismo.

Alla cerchia dell'espressionismo — invece — e con sfumature diverse, appartiene il film che annovera, tra i suoi collaboratori creativi — e principalmente gli scenografi, o meglio, gli architetti scenici — elementi espressionisti.

Se si accetta questa soluzione il conto da fare, per un censimento dei film totalmente espressionisti, sarà relativamente ristretto. Dovrebbero comunque appartenere, intanto, a questo gruppo: *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919), *Genuine*

(1920), *Le mani di Orlac* (1924) di Robert Wiene; *Golem I* e *Golem II* di Paul Wegener (1915 e 1920); *Studente di Praga* di Stellan Rye, Paul Wegener ed Henrick Galeen (1913); *Nosferatu* (1922), *Tartuffe* (1925), *Faust* (1926) di W.F. Murnau; *La strada* di Karl Grüne (1923); *Dottor Mabuse* (1922), *I Nibelunghi* (1923-24) e *Metropolis* (1925) di Fritz Lang; *Gabinetto delle figure di cera* di Paul Leni (1924); *Dall'alba a mezzanotte* di Karl Meinz Martin (1920); *Schatten* di Arthur Robison (1922).

Alla cerchia espressionista potranno invece essere assegnate molte più opere, e principalmente:

1) quelle che hanno attori di tendenza espressionista, aderenti a una recitazione espressionista, almeno in una particolare epoca: Paul Wegener (*Rübenzahls Hochzeit* di R. Gliese, 1917), (*Il suonatore di flauto* di Hamelin, 1918), Conrad Veidt (*Il cammino verso la notte* di F.W. Murnau, 1920), e Max Schreck, Emil Jannings, Heinrich George, Ernest Deutsch, Werner Krauss, Fritz Körtner, Fritz Rasp, Klein-Rogge, Peter Lorre, Eugene Klopfer, Bernhard Goetzke (*Tre luci* di Fritz Lang, 1921);

2) quelle che hanno architetti espressionisti: Klein, Röhrig, Reimann, Grau, Herlth, (*Il tesoro* di Pabst, 1924), Warm, Poelzig, Rochus Gleize, Neppach, (*Torgus, Dall'alba a mezzanotte*), K.M. Martin (*La casa senza porte né finestre*);

3) quelle nate da opere o da soggetti di scrittori espressionisti, o influenzate dall'espressionismo: Carl Mayer (una recente riscoperta: *Ai confini del mondo* di Karl Grüne, 1927), Hans Janowitz, Henrik Galeen (*Das Januskopf*), Thea von Harbou, Gustav Meyrinck (*Golem, Gabinetto delle figure di cera*), Hans Heinz Ewers (*Studente di Praga,* varie edizioni, *Alraune*), Georger Kaiser (*Dall'alba a mezzanotte*), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz* di Phil Jutzi), Fritz Lang (*Hilde Warren e la morte* di Joe May, 1917), Franz Wedekind (che ispira la *Lulù* di Jessner (1922) come di Pabst: *Die büchse von Pandora,* 1928);

4) quelle che guardano con occhio critico all'espressionismo — e c'è un dialogo significativo nel *Mabuse* di Lang — o lo parodieggiano nel soggetto (*Die puppe* di Lubitsch), nella recitazione (*Le figlie di Kohlchiesel*, attore Jannings), e nella scenografia (*Die Bergkatze* e *Die Austernprinzessin* di Lubitsch): in film, cioè, dell'epoca degli anni venti, diretti da quel Lubitsch che era stato, a quel che ne han scritto Jean Mitry e Jean George Auriol (vedi « Revue du Cinéma », n. 17, 1948, pag. 45) supervisore di *Golem*. La scenografia di *Die Bergkatze* è di Ernst Stern.

Vi sono, inoltre, opere che, nate dalla cerchia espressionista, valendosi ora di soggettisti, ora di architetti, ora di attori espressionisti (per esempio lo Jannings di *Angelo azzurro*), si avviano decisamente verso un realismo cinematografico, specialmente nelle tragedie della strada, che scendono dalla linea espressionista (*Die strasse*); o che infine reagiscono all'espressionismo mediante il *kammerspiel* (che è « uno schiaffo dato all'espressionismo », come ha detto Lupu Pick) ma non ne sono del tutto staccate.

In questo caso converrà ricordare:

Scherben (Rotaia, 1921) di Paul Leni, *Sylvester* (La notte di San Silvestro, 1923) di Lupu Pick, *L'ultimo uomo* di Murnau (1924) — soggettista è Carl Mayer —, e *Nju* (Di chi la colpa?, 1924) di Paul Czinner (soggettista ancora Mayer).

Un altro gruppo è costituito da opere che raccolgono l'eredità espressionista. E qui non potremo non citare film realizzati in U.S.A. da Paul Leni (*L'uomo che ride*), in Gran Bretagna da Dupont (*Fortunale sulla scogliera*) — in piena linea *Kammerspiel* —, in Svezia da Alf Sijöberg, dove è un aperto ritorno a Strindberg (*Signorina Giulia*); o nelle quali torna il contributo degli architetti, come nelle opere di Dreyer, dove le scene sono costruite dallo stesso Dreyer, o chieste, per uno *stationendrama,* a Hermann Warm, in *Giovanna d'Arco.*

Tra i film, invece, che precedono l'espressionismo, e qui conviene tornare del tutto indietro sui nostri passi, dovranno essere presi in considerazione:

Studente di Praga (1913) e *Casa senza porte né finestre* (1914) di Stellan Rye; *Homunculus* di Otto Rippert (1916); forse anche film di Gance (*La folie du docteur Tube*, 1915) e di A.G. Bragaglia (*Il mia cadavere* e *Perfido incontro*, 1916).

Paul Wegener ha rifiutato la paternità dell'espressionismo cinematografico. Allo storico del cinema Carl Vincent disse a Berlino nel 1937, « al tempo in cui Goebbels lanciava i suoi fulmini contro l'espressionismo », e in cui l'attore veniva onorato come « attore di stato »: « passiamo al regista di *Caligari,* Robert Wiene, la celebrità e il rischio, tanto più che lui è lontano, perché in verità né io né Pölzig (lo scenografo del *Golem*) non abbiamo veramente né voluto né fatto dell'espressionismo, e ciò che avete potuto considerare come tendenza espressionista nel *Golem* è puro caso, o piuttosto non esiste ».

Sarei propenso a credere che questo è un discorso non libero, fatto per ragioni di difesa, in un'epoca e in un paese non libero. Ma anche se queste parole fossero state dette in buona fede, nulla impedisce che esso — l'attore — possa essere considerato quale primo rappresentante dell'espressionismo. Wegener *è* l'espressionismo. Il suo volto mongoloide traduce e incarna la deformazione espressionista, esprime l'incosciente, dà una nuova dimensione all'uomo, ciò che appunto vuol fare l'espressionismo.

Che importa se Wegener dice che non ha voluto essere espressionista, e che non hanno voluto esserlo i suoi collaboratori? Egli è espressionista dalle regìe teatrali di Max Reinhardt dove è Jago (*Otello*) e il Dottor Hummel della *Sonata degli spettri* di August Strindberg (2), al *Golem I* e *II,* al *Lebende Buddhas* da lui diretto (1924, architetto Hans Pölzig), al flautista di Mamelin.

Ed espressionista lo vede, in un famoso busto, anche lo scultore Ernst Barlach (3).

---

(2) Vedi: *Max Reinhardt,* Istituto Austriaco di Roma, Catalogo, 8.22 febbraio 1968.

(3) La ricca filmografia di Paul Wegener meriterebbe un'analisi più approfondita, che ora non siamo in grado di fare. I *Golem* di Wegener non sono due, ma tre: va notato anche *Golem und die Tänzerin* (1917). Ed ecco di seguito i suoi film come autore, regista e protagonista:

Der Student von Prag (1913); *Evinrude, die Geschichte eines Abenteurers* (1914); *Der Golem* (1915); *Rübezahls Hochzeit* (1916); *Der Yoghi* (1916); *Golem und die Tänzerin* (1917); *Hans Trutz im Schlaraffenland* (1917); *Der fremde Fürst* (1918); *Der Rattenfänger* (1918); *Der Galeerensträfling I e II* (1919); *Der Golem - wie er in die Welt Kam* (1920); *Herzog Ferrantes Ende* (1922); *Lebende Buddhas* (1923).

Le sue interpretazioni in film muti:

Die Rache des Blutes (1914); *Welt ohne Waffen* (1918); *Nachtgestalten* (1919); *Sumurun* (1920); *Steuermann Holk* (1920); *Die Geliebte Roswolskys* (1921); *Der verlorene Schatten* (1921, anche soggettista); *Das Liebesnest* (1922); *Das Weib des Pharao* (1922); *Lucrezia Borgia* (1922); *Der Schatz der Gesine Jacobsen* (1922); *Monna Vanna* (1922); *Vanina* (1922); *Sterbende Wölker* (1922); *SOS-Insel der Tränen* (1923); *Der Mann aus dem Jenseits* (1926); *Dagfin* (1926); *Die Weber* (1927); *Glanz und Elend der Kurtisanen* (1927); *Svengali* (1927); *Ramper, der Tiermensch* (1927); *Sif, das Weib, das den Mord beging* (1927); *Alraune* (1928); *The Magician* (*Der Dämon,* 1927); *Fundvogel* (1930).

Le sue regie in film sonori:

Freundin eines großen Mannes (1934); *Ein Mann will nach Deutschland* (1934); *August der Strake* (1936); *Die Stunde der Versuchung* (1936); *Moskau - Shanghai* (1936); *Krach und Gluck um Künnemann* (1937); *Unter Ausschluß der Offentlichkeit* (1937).

Le sue interpretazioni in film sonori:

Unheimliche Geschichten (1932); *Marschall Vorwärts* (1932); *Geheimnis um*

È meno chiaro, se sia regista espressionista, Robert Wiene, dato che negli ultimi film se ne è allontanato così vistosamente. (Ma si potrebbe dire lo stesso anche di Lang).

Wiene è comunque regista espressionista — anche se non sempre dei più puri — per *Caligari, Genuine, Mani d'Orlac*. Sono espressionisti i suoi soggettisti Mayer e Janowitz. Espressionisti gli architetti Warm, Röhrig, Herthl. Espressionisti gli attori Werner Krauss, Conrad Veidt, Frederich Feher. Espressioniste le luci. *Inri* è uno *stationendrama*. *Mani d'Orlac* ha il tema della mutilazione, frequente negli espressionisti.

Ma i suoi film espressionisti talvolta hanno discordanti risultati: *Raskolnikov*, per esempio, che ha una architettura espressionista (di Andreev), e una recitazione ligia ai canoni del teatro d'Arte Stanislavski di Mosca, da cui provengono la maggior parte degli attori: Gregorij Chmara, Maria Germanowa, Sergej Kommissarov, Pavel Pavlov, Mikhail Tarschanov.

A questo punto possiamo estrarre una regola che diventa generale: se è espressionista il regista-architetto, il film è espressionista. Se il regista non è espressionista, se la recitazione non è espressionista, ma lo sono l'architettura, il tema, c'è una insufficienza di talune componenti del film, che sarà « meno » espressionista, pur rimanendo però esso nell'ambito della famiglia espressionista.

Se Wegener incarna, come attore, l'espressionismo, bisognerà aggiungere che non è solo: lo sono anche il Veidt di *Caligari* e di *Gabinetto delle figure di cera*, il Deutsch di *Dall'alba a mezzanotte*, lo Jannings di *Angelo azzurro*, lo Schrenck di *Nosferatu*, l'Ernst Gronan di *Genuine*, il Körtner di *Schatten*, il Klein-Rogge di *Mabuse*, film che non è espressionista, ma che lo è nella interpretazione, nei ruoli, nelle truccature del « professore », dove si rivedono i volti, le maschere, di Ensor, e dei personaggi del « Tavolo verde » di Kurt Jooss, realizzati da Hein Heckroth.

Peraltro, che si possa dire: « gli attori hanno creato l'espressionismo », non è una contraddizione. Le prime manifestazioni del neorealismo, si direbbe, sono proprio attorali. Aldo Fabrizi e Anna Magnani sono alle origini del neorealismo quanto Rossellini. Il mondo di *Roma città aperta* è già scoperto in *Campo di Fiori, Ultima carrozzella, Avanti c'è posto,* dove recitano, appunto, gli attori dei primi film neorealisti.

Il cinema del divismo è creato dagli attori. Sul talento attorale, oltre che sul *gag*, è basata la scuola di Mack Sennett.

Abbiamo detto che il cinema è l'ultimo venuto nell'area operativa dell'espressionismo, che, per alcuni studiosi, potrebbe essere datato — cinema escluso — dal 1907 al 1926 — (4). Poiché anche nello specifico settore cinematografico è indispensabile una datazione, proviamoci a segnarla.

Il gabinetto del dottor Caligari è generalmente indicato come il primo film espressionista. Ma come dimenticare le opere che lo hanno preceduto, già da noi segnalate, di Stellan Rye, Otto Rippert (*Homunculus*), Paul Wegener, Henri Galeen? Come dimenticare le esperienze teatrali di Max Reinhardt mediante la illuminazione — stret-

---

Johann Orth (1932); *Hans Westmar* (1933); *Inge und die Millionen* (1933); *Nur ein Komödiant* (1935); *Der Mann mit der Pranke* (1935); *Stärker als die Liebe* (1938); *In geheimer Mission* (1938); *Das Recht auf Liebe* (1939); *Das unsterbliche Herz* (1939); *Das Mädchen von Fanö* (1941); *Mein Leben für Irland* (1941); *Diesel* (1942); *Der große König* (1942); *Hochzeit auf Bärenhof* (1942); *Wenn die Sonne wieder scheint* (Flachacker, 1943); *Augen der Liebe* (1943-1951); *Seinerzeit zu meiner Zeit* (1944); *Kolberg* (1945); *Der Fall Molander* (1945); *Dr. phil. Doderlein* (1945); *Tierarzt Dr. Vlimmen* (1945); *Der grobe Mandarin* (1948).

L'elenco è stato desunto da « Paul Wegener - Der Regisseur und Schauspieler Munchner », Stadtmuseum, 1967.

(4) Ladislao Mittner: *L'Espressionismo*, op. cit.

tamente legate al cinema — di Stern nella scenografia (anche se fu scenografo eclettico, non eminentemente espressionista), prima di *Caligari*? Una datazione stretta va dal 1919 (*Caligari*) al 1926 (*Studente di Praga*) di Galeen, mentre l'appendice *Kammerspiel* potrebbe essere indicata nel 1921-24 cioè da *Scherben* a *Nju* e *L'ultimo uomo*. Ma il fenomeno, come sappiamo, si prolunga almeno fino al 1933, l'anno di *Testamento del dottor Mabuse* di Fritz Lang, girato prima dell'avvento di Hitler. Si potrebbe quindi riprendere — se si vogliono escludere i precedenti di *Caligari* — la datazione di *From Caligari to Hitler* (1919-33) di Siegfried Kracauer, o meglio quella del primo *Studente di Praga* di Stellan Rye e Paul Wegener, (1913) fino a *Testamento del dottor Mabuse* (1933): venti anni di cinema, dove all'espressionismo degli architetti succede un espressionismo dell'anima, fino a un realismo della strada e dell'anima, che abbraccia, allora, tutto l'espressionismo e il demonismo di un cinema tedesco ormai consegnato alla storia: dove entrano il Bruno Rahn di *Dirnentragedie*, il Pabst di *Segreti di un'anima* e di *Büchse von Pandora* (che riprende i motivi di Wedekind), lo Sternberg di *Angelo azzurro*, che diventa come una resurrezione di *Lulù* e della *Strada*.

È però anche vero che una reazione all'espressionismo è molto precedente: e se non vogliamo considerare quella al di dentro del movimento, per Carl Mayer, col *Kammerspiel*, certamente dovremo registrare quella della *neue sachlichkeit* (1927-1933).

Secondo talune opinioni, espresse anche in autorevoli convegni — ad esempio quello del « Maggio Fiorentino » —si è arrivati a queste conclusioni: non c'è un vero e proprio film espressionista, anche se su pochissime opere si può concentrare fondatamente il discorso (Lotte H. Eisner, relazione al Congresso sull'Espressionismo, Firenze, 1964); tutto può ricondursi al cinema espressionista, pensando a Christensen, a Stroheim, a Eisenstein, a Bergman; l'espressionismo continua anche oggi, come appare a Jean Mitry e a Charles Ford (relazioni al convegno di Venezia).

Insomma, *tutto o niente*, come fu detto anche a Firenze.

Sono tesi troppo drastiche perché non sia necessario riprendere tutto il discorso da capo, magari affrontandolo da prospettive diverse.

Prima che il regista cinematografico assumesse fondamentalmente tutta intera la sua personalità di artista autore e creatore — e penso a Chaplin, Clair, Eisenstein, Stroheim, come, poi, a Bergman, Fellini, Antonioni, per non citare che alcuni nomi — vi fu nella storia del cinema e nella evoluzione del linguaggio cinematografico un avvicendarsi di contributi che non permisero subito di chiarire uno dei più interessanti problemi estetici del film: quello, cioè, dell'autore.

L'operatore, fu, ai tempi di Lumière, il vero responsabile del film. Con *Cabiria* si affaccia sull'orizzonte cinematografico lo scrittore-autore: D'Annunzio.

Il sistema hollywoodiano mise in primo piano il produttore, e, all'epoca di Sennett, l'attore-clown; poi, col divismo, addirittura l'attore si impose su realizzatori, sceneggiatori, tecnici: da Eleonora Duse a Francesca Bertini a Greta Garbo. Mi raccontava l'architetto Guido Fiorini che per un film preparato per la svedese fu invitato dall'attrice a prevedere, nell'arredamento, un divano del genere Paolina Bonaparte, che doveva avere una particolare funzione in una scena.

All'epoca dell'espressionismo, fiorito nell'Europa centrale, un'arte guida veniva imponendosi nel campo delle espressioni figurative e drammatiche: l'architettura.

Il movimento del Bauhaus, nato in Germania, vedeva addirittura nell'architettura la sintesi e la somma di tutte le arti. L'architettura è il vertice cui concorrono tutte le esperienze artistiche. Esercita una supremazia su tutte le arti e le forme dell'artigianato, la quale si espande anche nella scultura, nella lavorazione del legno e dei metalli, nella pittura murale, nella tipografia, nelle attività pubbliictarie, fotografiche, sceniche. È l'epoca dei teatri circolari, totali, polidimensionali, dei palcoscenici mo-

bili, verticali, ecc. Anche Hindemith si ispira all'architettura e al Bauhaus di Gropius con *Wir beinen ein Haus* (1930).

Questa supremazia non poteva non verificarsi anche nel cinema, sia in quello d'avanguardia (Eggeling, Ruttmann, Richter, Fischinger, Moholy-Nagy), che in quello spettacolare, ed è appunto il cinema tedesco — nel quale per giunta dominano registi-architetti e registi-pittori (Lang, Leni, Martin, Murnau, Sternberg, Reiniger, ecc.), o soggettisti-architetti (Grau per *Schatten*), a darne la dimostrazione più lampante.

Scriveva Robert Mallet-Stevens nel 1925 in « Cahiers du mois-Cinéma »: « In un avvenire assai prossimo l'architetto sarà il collaboratore indispensabile del regista. In Germania, in Austria, vi è sempre nello « studio » un architetto. In Francia, siamo ancora all'epoca della scenografia teatrale, ma si sente ormai il bisogno dell'architettura e già possiamo vedere delle scene costruite ».

Ciò premesso, si è autorizzati fin d'ora ad assumere una conclusione fondamentale: è nell'architettura una delle componenti, forse la principale, del cinema tedesco dell'epoca espressionista.

Ma si vedano anche le due componenti dell'esperssionismo quali appaiono a Ladislao Mittner: la *geometria* e *l'urlo*. Del primo elemento — geometrico, o architettonico che sia — non sembra che si possa trovare contraddizione: neppure se l'architettura, intesa come geometrica da Lang, diventa deformazione psico-spaziale in Wiene e Murnau *Caligari* e *Nosferatu*.

Si veda ora la tematica del cinema espressionista tedesco. Essa, ci sembra, si basa su tre motivi fondamentali: demoniaco, religioso, socialcostruttivista.

Motivo *demoniaco*. È l'eredità stessa del romanticismo, e, in particolare, dell'hoffmannismo. Non si può pensare ai « dottori » dell'epoca espressionista, compreso quello di « Mario e il mago » di Thomas Mann, senza riandare ai « dottori » di Hoffmann. Il motivo demoniaco viene, però, altrettanto frequente, dalle leggende rabbiniche boeme: dal *Golem* soprattutto.

Motivo *mistico-religioso*. È strettamente legato al precedente, anche se può diventare il suo contrario. Obbliga al rinvio al dramma espressionista, allo *stationendrama*, all'« ecce homo » kaiseriano. È rappresentato, ad esempio, da *Inri* di Robert Wiene, o dalla fine, come un Cristo, del cassiere di *Dall'alba a mezzanotte*; dal personaggio « mistico », pacifista, della Maria di *Metropolis*; e anche, come spiegheremo meglio, da *Passione di Giovanna d'Arco* e da *Pagine del diario di Satana* di Dreyer.

Motivo *social-costruttivista*. Ha punti di contatto col futurismo e col costruttivismo sovietico.

Dagli scenari di Majakovskij *Benz 22*, di Moholy-Nagy *Dinamica di una città*, dalla poesia-visualizzazione di Vasari, *Berlino*, si è giunti a *Sinfonia di una città* di Ruttmann. E dai drammi di Vasari *Angoscia delle macchine* e di Capek *R.U.R.* a *Metropolis*. L. Mittner avvicina questo tipo di film alle opere cinematografiche della *neue sachlichkeit* (nuova oggettività) dove è il passaggio dall'incubo espressionista al tecnicismo documentario, dai drammi dei maghi ai drammi di funzionalità tecnica e sociale, col mito della macchina-mostro.

Materia dell'espressionismo non è più soltanto il ghetto rabbinico coi suoi maghi — indicato anche nella casa dello scienziato di *Metropolis* — ma diventa la grande metropoli meccanizzata e industriale, con le fabbriche, gli operai, il sottoproletariato ai margini dell'esistenza civile. La « massa » geometrica di *Metropolis* si trasforma nella minuta umanità della nuova oggettività: con mamma Krausen, col Biberkopf di *Berlin-Alexanderplatz*, con le ragazze sofferenti di *Cyankali*.

Se accettiamo l'accostamento Majakovskij - Noholy-Nagy - Ruttmann, e Vasari-Lang, ma forse non è neppure indispensabile, la mutuazione di motivi futu-

risti e costruttivisti da parte del mondo espressionista è dimostrata: anche se forse ciò non è neppure esatto, perché i costruttivisti russi non fecero mai buon viso all'espressionismo tedesco, ai quali sembrava che « sapesse troppo di cocaina » (El Lisitskij).

Ma con *Metropolis* questo accostamento parrebbe più accettabile. L'espressionismo cinematografico, cioè, si arricchisce di motivi sociali, futuristi, costruttivisti.

La collusione tra futurismo ed espressionismo è rappresentata abbastanza significativamente da Oskar Schlemmer. È lui, futurista, che mette in scena *Mörder, Hoffnung des Fraü* di Kokoschka, nel 1921, che prepara nello stesso anno e poi rappresenta a Weimar *Das Figurale Kabinett,* « metà tiro a segno e metà Metaphysicum abstractum », in cui « erano mosse attorno ad un Magister, equivalente allo Spallanzani di Hoffmann, figurine meccaniche come il Grande Viso Verde Tutto Naso, il Variopinto, il Rosa Rosso, il Turco, l'Elementare, l'Astratto-Lineare, ecc. ».

Non v'è chi non veda il legame di personaggi come il Magister, o come la « bambola », con gli « automi » e le « bambole », i sonnambuli e gli altri personaggi sovrannaturali del film tedesco (dal 1914 al 1924): *Golem, Homunculus, Die puppe, Satanas, Genuine, Das Kabinett des dr. Caligari, Das Waschsfigurenkabinett.*

Chiarito un secondo problema — anche nella tematica è una componente del cinema espressionista — non sarà inutile sottolineare come illuminazione, fotografia, recitazione, *maquillage,* costume, senza essere da soli elementi determinanti dell'espressionismo, non possono non uniformarsi alle componenti fondamentali ideologica ed architettonica.

Per conseguenza diventano espressioniste la illuminazione di *Schatten,* la fotografia e la scena di *Die strasse,* la recitazione di *Caligari* e *Tartuffe,* il costume e il *maquillage* dei protagonisti di *Nosferatu* e *Caligari.*

I tre motivi descritti — demoniaco, mistico-religioso, social-costruttivista — appaiono in una luce di tensione suprema, di deformazione, di espressione la più espressiva, di urlo (non importa se si tratta di film muti) ed anche qui l'elemento urlato, secondo l'espressione di Mittner, appare completamente identificato, per quanto riporti, in certi casi, al già ricordato futurismo. Non è forse nel « Manifesto tecnico della pittura futurista », dell'11 aprile 1910, questa enunciazione:
« Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali »? Dove si vede che *l'urlo* non è prerogativa espressionista.

Attraverso il suo quadro architettonico — che vibra nella deformazione — e la sua tematica parossistica, l'espressionismo cinematografico si appalesa spaziale e psichico. Ha le sue caratteristiche nella intensità, nella vibrazione, nell'urlo, nei temi, nella recitazione, nella presentazione dei personaggi mediante costume e trucco; nella geometria, nella deformazione, nel chiaroscuro.

Un esempio tipico da prendersi fuori dal novero dei film generalmente considerati espressionisti, e cioè *Caligari, Nosferatu, Metropolis,* mi sembra *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, dove, come presso tutti gli architetti espressionisti, (dal Pölzig di *Golem* agli Hunte, Kettelhut e Vollbrecht di *Metropolis*) viva è la suggestione del gotico: qui, mediatore Hermann Warm.

Attraverso il primo piano imperante, diventa *urlo* la recitazione. La componente *geometrica* è ognora presente nella inquadratura attraverso l'architettura: sia perché Dreyer è particolarmente sensibile a questo aspetto del film (in opere come *Pagine del diario di Satana* è lui stesso architetto), sia perché si vale di un architetto che è alla base del movimento espressionista: Warm, appunto.

In *Giovanna d'Arco* (1926-27) gli attori sono utilizzati dal regista come scene: ed anche qui è un richiamo allo stile di film espressionisti, come nei *Nibelunghi* (1923-24), dove le guardie sono utilizzate come quinte.

Al momento espressionista di Dreyer appartiene forse anche *Die gezeichneten* (I segnati, 1921-22), ambientato in ghetti ebraici, che d'altronde non possiamo consultare perché perduto.

In *Vampiro* (l'architetto è ancora Warm) Dreyer impiega una luce e giuochi d'ombre espressionisti, come Murnau in *Nosferatu.*

La polemica su ciò che sia, nel cinema, espressionista o no, è data dal fatto che certi film si presentano in un espressionismo *spaziale*, ma non *psichico*; o *psichico*, ma non *spaziale*.

È certamente espressionista il film in cui coincidono la componente psichica e quella spaziale, magari nella personalità stessa dell'autore-regista-architetto.

Devono considerarsi della cerchia espressionista i film che attraverso elementi architettonici, o psichici, si riconducono alle componenti dell'espressionismo (5).

(5) Mi sono occupato dei problemi del film tedesco muto, specialmente espressionista, in questi scritti:

Del film tedesco o il gusto del turbamento, in « Bianco e Nero », n. 2, Roma, 1949; *Espressionismo a Firenze*, in « Ausonia », n. 5, Siena, 1964; *Lubitsch*, Premier Plan, Lyon, 1964; *La poetica della deformazione*, in « Filmcritica », n. 162, Roma, 1965; *Expressionismus - Kammerspiel - Neue Sachlichkeit - Liberty*, in « Filmcritica », n. 159-160, Roma, 1965; *Consuntivi dell'espressionismo*, in « Palatino », n. 8-12, Roma, 1965; *Richard Teschner e il suo « figurenspiegel »*, in « Bianco e Nero », n. 5, Roma, 1966; *Un regista espressionista: Karl Heinz Martin*, in « Ferrania », n. 4, Milano, 1967; *Un regista della « nuova oggettività »: Phil Jutzi*, in « Bianco e Nero », n. 3-4, Roma, 1968.

Le possibilità artistiche del film

di Paul Wegener

Per iniziare vorrei illustrare con un piccolo aneddoto la mia posizione nei riguardi del cinema. Qualche anno fa si teneva a Lipsia un congresso di aviatori. Era stato un anno brutto per l'aviazione: la macchina per volare aveva mietuto vittime senza pietà. Pareva che nella lotta contro l'elemento, l'elemento dovesse riportare la vittoria definitiva. Stampa e pubblico cominciavano ad esser convinti che l'aviazione non avesse alcun avvenire: si sentiva dire quasi dappertutto che l'aereo non avrebbe mai avuto nessuna importanza né in pace né in guerra, che sarebbe diventato uno sport come lo sci. Ad un banchetto offerto ad aviatori e costruttori, si alzò a parlare uno di questi coraggiosi piloti. Era un giovane che proveniva dalle industrie meccaniche; nel suo linguaggio tranquillo tenne un discorso che diceva pressappoco: « Egregi signori, se ancor oggi partiamo in tanti e se ancor oggi pare che siamo a zero, il difetto non sta nella cosa, ma in noi. Perché, signori, io la cosa la conosco e di questo vi posso assicurare: la faccenda è buona! ».

Lo stesso potrei dire io del cinema. Anche se avete tutti dei pregiudizi, anche se novanta volte su cento siete usciti seccati da un cinematografo, anche se per ora la cultura e la stampa negano al cinema ogni possibilità, il difetto sta in noi, non nel cinema, perché: la faccenda è buona!

Se questa sera vi ho invitati qui, è stato con l'augurio che qualche pregiudizio tuttora esistente possa essere accantonato e per mostrarvi nuove possibilità del cinema, che desteranno un nuovo interesse, forse, presso qualcuno di voi, anche in senso produttivo.

Comincio col concedervi che i risultati fino a questo momento sono quasi totalmente insoddisfacenti. Chi ne ha colpa? Tutti gli interessati. Quando la cinematografia ci ha dato la possibilità di fissare, con il susseguirsi delle immagini, i movimenti della natura, nessuno ha pensato al significato che si celava in questo interessante giochetto. Così la stampa, il pubblico, le autorità non hanno fatto nulla per instra-

dare il nuovo strumento su binari che lo conducessero a qualcosa di buono e di utile. Questo strumento di eccezionale importanza per la cultura del popolo, per la diffusione dell'educazione, del gusto e di qualsiasi materiale d'informazione, rimase trascurato e cadde nell'arbitrio degli speculatori. Dobbiamo ritornare ancora e sempre sulla responsabilità di coloro che, in posti di rilievo, hanno giudicato la cosa senza importanza. Lungi dalle forze direttrici delle altre arti, il film ha trovato nelle mani della gente d'affari che ne ha visto sùbito le immense possibilità commerciali un significato che dieci anni fa nessuno avrebbe immaginato. Il cinema ha investito miliardi in fabbriche, uffici, sale in ogni parte del globo. Una gran parte dell'umanità è influenzata in senso estetico, etico e culturale dal cinema. Mai un'arte aveva avvicinato in così larga misura gli strati inferiori come oggi il cinema. Voler in qualche modo respingere ora il cinema, negarlo con un'alzata di spalle è una posizione che può esser assunta solo da professori tedeschi e dalla cosiddetta stampa colta. Ma questa posizione è estremamente debole: al contrario la gente colta di tutti i livelli dovrebbe coalizzarsi per sviluppare le possibilità e rendere utile nel senso più elevato questo importantissimo mezzo di educazione popolare e di divertimento. Nel cinema vi sono degli effetti (che anche la persona colta gradirà) capaci di regalare al popolo un'ora piacevole lontano dall'osteria in un luogo senza fumo, distrarlo, eventualmente educarlo, senza far appello agli istinti più triviali.

Se il cinema ad un certo punto imboccò una strada sbagliata, ciò rientra in una certa legge di comportamento che è innata in ogni sviluppo umano. Se nasce una nuova tecnica, essa si cura per prima cosa di legarsi a quanto già esiste e una nuova idea non trova subito la forma esclusiva che le compete. Le prime navi a vapore sembrarono dei grandi velieri che al posto dell'albero avessero un fumaiolo. Le prime carrozze ferroviarie assomigliavano alle vetture di posta, le prime automobili avevano le imponenti carrozzerie dei *landaux* e il cinema si presentò come pantomima, dramma o romanzo illustrato. Ma vi sono possibilità cinematografiche, che nascono proprio dalla tecnica dell'immagine in movimento e per le quali si devono scrivere non lavori teatrali, non drammi, non romanzi a sensazione, ma materia il cui fascino stia in effetti visivi. Proprio perché nel cinema non può esservi una tradizione, le prime ricerche in questo campo sono completamente campate in aria. Furono i commercianti a scoprire per primi le immense possibilità che si trovano nella proiezione di film. Un film, una volta prodotto, può esser proiettato in tutto il mondo con poco costo. La lingua non ha alcuna importanza.

Il film attraversa il mondo in un lampo, con una velocità internazionale, che non ha paragoni nel teatro e neppure nel varietà! Quindi enormi possibilità d'affari, che vennero riconosciute da tutti e che semplicemente vennero sfruttate in senso commerciale. Ma che cosa veniva prodotto? Semplicemente teatro! Il film doveva diventare per così dire il teatro dei poveri. Poiché l'oscurità dei cinema non pretendeva particolari eleganze, poiché nel corso di una serata si poteva entrare ed uscire a piacere, tutte queste cose resero il cinema rapidamente gradito.

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

Nessuna autorità si curò di sapere che cosa veniva proiettato lì dentro, a meno che non fossero assassinî e aperto erotismo. La stampa e il pubblico colto non lo guardarono neppure, non sentirono nessuna responsabilità e la faccenda scivolò in mani poco pulite. Tutti quelli che non si erano fatti strada in altri settori si rifugiarono nel cinema. Nessuno credeva che in questo campo si dovesse perseguire qualcosa di definito. Qualche commesso viaggiatore o fabbricante di guanti divenne regista e impresse il suo gusto a questo tipo di produzione. Attori falliti, scrittori falliti, credevano tutti di esser diventati qualcuno nel cinema. E così si formò questa ondata di produzione pornografica e commerciale che abiamo tristemente sperimentato.

Da questo pericoloso stadio del cinema non siamo affatto usciti ed è già tempo che le menti che hanno fiuto per queste cose e possono realizzare qualcosa in questo campo, pensino con energia alle nuove possibilità e preparino la strada ad una nuova arte del cinema.

Cosa viene prodotto oggi nel 90 per cento dei casi? Cattive imitazioni del teatro e dei romanzi d'appendice: roba che bisogna abolire una volta per tutte. Per dare possibilità di esplicarsi ad un orientamento più elevato del gusto, occorre la partecipazione del pubblico colto e della stampa. Ancor oggi i grandi quotidiani hanno la tendenza a non nominare le cose del cinema nelle rubriche ufficiali. Come d'altra parte su certe pagine ogni film nuovo viene trattato come un capolavoro da critici che non vogliono affatto valutarlo esteticamente. I cinematografi delle grandi città, con lo splendore dell'addobbo e i prezzi d'ingresso piuttosto alti, puntano già alle classi elevate. Ma anche qui, secondo un programma costante, vien cambiato film ogni otto giorni: sentimentali, senza gusto, l'uno segue l'altro come capita. Il pubblico così non arriva ad esprimere un'opinione sul film, come in teatro, dove lo spettacolo viene replicato finché regge. L'esercente non ha interesse a preferire il film accuratamente realizzato, che naturalmente costa più tempo e mezzi, alla merce media fabbricata in fretta. Manca ogni normale metro di misura. Come sempre regna il gusto del piccolo gestore, che a sua volta impone il suo orientamento al distributore e, attraverso questi, al fabbricante. Succederà lo scompiglio, quando la stampa e il pubblico dimostreranno all'industria che preferiscono film artisticamente pregevoli. Ma fintanto che lo spettatore va al cinema solo per ammazzare un'ora libera e gli fa lo stesso come la impiega, fintanto che la stampa continua a ignorare la produzione seria, la vera gente di cinema non avrà la base per rompere con le regole economiche dell'attuale « produzione a metraggio ». Se la classe dirigente giungerà a valutare giustamente l'intima importanza dell'immagine sullo schermo, il valore e il livello del film si innalzeranno.

Il brutto è che ormai si è instaurata una certa tradizione per la quale nel cinema vi sono dei competenti e questi sono pericolosi come tutti i competenti, se non di più, e respingono come non realizzabili ogni progresso e ogni nuova idea.

Così all'incirca è successo anche a me quando capitai con i miei

soggetti e solo oggi, con indicibile pena, sono riuscito a realizzare a metà le mie idee. È stato solo il successo finanziario de *Lo studente di Praga* e di *Golem* che mi ha permesso di mandar avanti i miei piani. Naturalmente sempre in eterna lotta contro i competenti.

Prima di esporre delle nuove idee, tenteremo di fissare sommariamente lo stato reale del cinema d'oggi. Poiché la situazione del film è intermedia tra la letteratura, le arti figurative e il teatro, è stato molto difficile trovare una linea direttrice per una produzione veramente artistica. È venuto alla luce un ermafrodito, che ripugna ad ogni persona di gusto. Per questo si è formata presso il pubblico più educato una avversione contro il film, che misconosce o ignora completamente questo nuovo ramo. Vorrei dividere i film nel modo seguente: dapprima i film che si basano veramente sulla recitazione, poi i cosiddetti romanzi illustrati a sensazione o sentimentali, e infine la produzione avventurosa e i film di trucchi (i cartoni animati).

La recitazione nel film è un capitolo a sé. Se consideriamo lo sviluppo del film negli ultimi anni in Germania, noi attori dobbiamo confessare che il film veramente d'arte, cioè i film che abbiano avuto efficacia per le qualità di una grande personalità di attore, hanno deluso le aspettative. Che ne deduciamo? Da una parte: anche il miglior attore di teatro può non avere la minima dote per il film; dall'altra: il film come immagine proiettata è più importante che la recitazione fotografata. La recitazione del palcoscenico e del cinema è diversa nell'essenza. Ci sono attori teatrali che vengono bene anche nei film, ma è impossibile che vi siano celebri attori di cinema che si affermino anche in teatro. Naturalmente i nostri grandi attori appaiono talvolta anche nei film e vi si può scorgere qualcosa della forza della loro arte. Ma non giungono alla pura azione, perché in definitiva sono abituati alla parola: nel cinema ricorrono, male, ad altri mezzi, con troppi gesti e pantomime. Così vediamo le tracce di una grande forza, ma siamo presi o commossi solo in pochi momenti silenziosi della recitazione. Nel cinema valgono solo movimenti semplici, mentre il fascino di certi attori consiste proprio in movimenti nervosi, in una mimica veloce, sorprendente. Perciò avviene che qualche dilettante sconosciuto al teatro, un attore non ancora giunto alla fama, per una certa qualità, sia più adatto al film che le stelle del palcoscenico. Una testa espressiva, un portamento tranquillo, un occhio scuro e profondo, una certa naturalezza, un modo non affettato del gestire, possono apparire improvvisamente nel cinema come grande arte. L'obiezione che viene fatta sovente, che l'arte dell'attore possa venir corrotta dallo stile cinematografico, è assolutamente da incompetenti. Al film si addicono il silenzio, la trasparenza e la semplicità della mimica. L'obbiettivo è più acuto dell'occhio umano. L'ingrandimento del volto e delle mani, la nitidezza dell'immagine, l'illuminazione ad effetto, la mancanza di gradazioni di colore, pongono l'attore cinematografico quasi sotto ad un microscopio. Perciò è necessaria la riduzione del gesto nella tecnica di ripresa. Nel cinema bisogna essere ancor più discreti che nel « Kammerspiel » del Deutsches Theater. Un'occhiata, un piccolo movimento del capo possono, se realmente sentiti,

essere straordinariamente forti. Tutto ciò che è vuoto ed affettato, sullo schermo gigantesco diviene subito una distorsione.

Così un'attrice particolarmente dotata per il cinema può dimostrare il suo personale valore anche in un pessimo film. Ne abbiamo un esempio in Asta Nielsen. Non so se questa signora fosse un'attrice, se sul palcoscenico abbia dei meriti. In ogni caso ho avuto in uno dei suoi film una così alta impressione artistica e drammatica, che la porrei vicino a personalità come Else Lehmann o Lucie Höflich. Il senso del suo corpo, il gesto semplice e forte, il favoloso gioco degli occhi e della bocca, l'intelligenza di questa donna nel cogliere il carattere del suo personaggio e nell'affrontare con raddoppiata energia il momento decisivo del dramma, provocano una continua ammirazione.

Non si può dunque negare una certa giustificazione al film scritto per gli attori; col tempo si formerà una schiatta di attori cinematografici, con proprie leggi e un proprio stile, che darà valore drammatico al cinema. Se con questo migliori il gusto nella scelta della materia... le prospettive non sono affatto favorevoli. Oggi anche in questi film vi è qualcosa che disturba: la regia (1). Forse più fastidiosa che nei romanzi tradotti in immagini, di cui sto per parlare, perché qui i valori umani vengono calpestati. Cioè oggi si è formata nella regia cinematografica una certa moda: è chiaro che un più alto senso della cultura viene impunemente e continuamente corrotto quando la vita del mondo elegante e di quello borghese viene rappresentata nel cinema — e quindi vista e creduta da milioni di persone — ad un così basso livello di gusto.

I drammi e i romanzi a sensazione, che hanno creato una falsa tipologia di aristocratici, buontemponi, bravi lavoratori, prostitute diaboliche, malfattori e detectives geniali, hanno riproposto in misura doppia tutto quello che nella letteratura d'appendice sembrava già felicemente superato. Ora queste forze sono ancor più pericolose, in quanto vengono presentate visivamente. Altrettanto falsa della psicologia di questi film è la loro ambientazione: castelli sovraccarichi, servitù, falsa eleganza, salotti di un gusto oltraggioso, e forme di vita tendenziose e posticce. Li conosciamo tutti, questi appartamenti del cinema con i divani imbottiti, le stanze padronali con spessi tappeti, i portieri in uniforme che passano per segno di eleganza. Si infila qui di soppiatto tutto quello che credevamo di aver bandito, con grande fatica, per la durata del nostro secolo: rientra in massa attraverso la porta del cinema e avvelena il gusto di tutti gli strati sociali. Purtroppo questo genere di film fa i migliori affari. Costano poco e sono facili a farsi: vanno così bene per il gusto triviale delle classi medie e per i sensi pervertiti degli strati socialmente elevati. Che ci serve una certa conoscenza di Strindberg e di Dostojevski, che ci serve il realismo poetico di Hauptmann, se poi lasciamo proiettare alle masse popolari questi orribili film? Il novanta per cento della popolazione si pasce di questi film falsi, commerciali, sentimentali. Non ci si dà neppure più la pena di confezionarli decentemente. Vi sono battute come: « Ma il conte restò solo nelle sue terre.

(1) *Nell'originale*: Die Kinoregie (*n.d.t.*).

Non poteva dimenticare la storia con la bionda contessa... ». Poi, dinanzi a una villa nel Grünewald illuminata da candelabri, vediamo un signore dall'aria indifferente, che fissa la macchina da presa. Se non si leggesse la didascalia, l'immagine in se stessa sarebbe una fotografia senza significato; e così si va avanti all'infinito. Tutto è surrogato. L'ambientazione è sbagliata: il Wannsee diventa la Riviera, il Grünewald il Bois de Boulogne e i conti e i marchesi malvestiti, i signori con il *comfort* da quattro soldi menano avanti la loro raccapricciante esistenza. Gli attori sono assolutamente senza esperienza interiore. Tutta l'azione e il movimento si riducono alle didascalie: e questo lo chiamano un film! Ma il genere piace e va facilmente. Io invece mi rifiuto oggi e sempre di esser implicato in questi film di puro commercio. Per il loro livello di merce, ritengo questi film i più pericolosi.

Il mio cuore è incline piuttosto al terzo genere: i film d'avventura e a disegni animati. In questo campo specialmente gli americani hanno fatto cose veramente buone. In quei film sugli indiani in cui si ritorna bambini e sembra di leggere Cooper, dove in meravigliosi paesaggi le orde infuriano, le case bruciano, mandrie vengono scatenate, scoppiano temporali, e si susseguono cacce pericolose, battaglie, morti e assassini, le immagini hanno talvolta una forza selvaggia. L'aria della prateria e dei boschi rivive spesso in belle immagini. Quando non sono impiastricciati con storie d'amore troppo pornografiche, in questi film si può trovare una mezz'ora di divertimento senza pentirsi o restare con l'amaro in bocca.

Allo stesso genere appartengono i film gialli. Essi hanno nei riguardi dei romanzi il grosso svantaggio che la diagnosi di un caso da piccoli sintomi, come magistralmente fa Edgar Allan Poe, con l'acume di un uomo che da un'arma da fuoco deduce colpo e contraccolpi, nel cinema non si può ottenere. L'uomo con la pipa corta e il berretto seduto dinanzi al caminetto induce abbastanza timore, ma non può portarmi così lontano da leggere i suoi pensieri. Alla fine ci sono solo bagarre e sensazione, fughe sui tetti, discese per i camini, esplosioni di armadi chiusi e simili. Tuttavia in questi film spesso vi è molto di quello che io chiamo « cinetica », cioè tipiche possibilità figurative che solo la tecnica del cinema ci rivela. Quando, tre anni fa, mi misi per la prima volta a fare un film, lo feci perché credevo di avere un'idea che non poteva esser espressa con nessun altro mezzo artistico. Mi ricordavo delle fotografie-scherzo in cui un uomo giocava a carte con se stesso o uno studente duellante incrociava la spada con la propria immagine. Sapevo che ciò si poteva fare dividendo la superficie e mi dicevo che la cosa poteva andare anche in un film: c'era quindi nel cinema la possibilità di mostrare nella realtà le fantasie di Hoffmann sul sosia o sull'immagine allo specchio e raggiungere così effetti che non si potevano raggiungere in nessuna altra arte. Arrivai così allo *Studente di Praga* che Hanns Heinz Ewers mi ridusse in forma di film. Il successo fu sorprendente e il lavoro di realizzazione, con la sua fantastica mescolanza di natura e arte, verità e scenografia, mi interessò moltissimo.

Per prima cosa dobbiamo chiarire a noi stessi che bisogna dimenti-

care sia il teatro che il romanzo e pensare al film per il film. Il vero poeta del film deve essere la macchina da presa. La possibilità per lo spettatore di cambiare punto di vista, gli innumerevoli trucchi ottenuti con la divisione dell'immagine, specchi e così via, in breve la tecnica del film deve diventare significativa per la scelta del contenuto. Dopo alcuni film sfortunati, di cui preferisco tacere, mi venne l'idea del *Golem*, questa mitica figura d'argilla del Rabbino Löw, tratta dai racconti del Ghetto di Praga, e con essa entrai ancor più nel campo del puro filmico — qui tutto era basato sull'immagine, su un confluire di un mondo di fantasia di secoli andati con la vita contemporanea — e mi è diventato sempre più chiaro il vero fine del film, cercare di trarre l'effetto solo dalla tecnica fotografica. Ritmo e tempo, chiaro e scuro, giocano nel film un ruolo come nella musica. E quale fine ultimo mi appare una specie di lirica cinetica, in cui soprattutto si rinuncia all'immagine della realtà come tale. Ma devo spiegarmi meglio.

Avete visto tutti quei film, in cui improvvisamente appare una linea, si piega, cambia. Talvolta da essa nascono dei volti e la linea di nuovo scompare. L'impressione per me è sempre stata notevole. Di solito queste pellicole vengono mostrate come intermezzo e nessuno ha mai pensato alle possibilità di questa tecnica. Io mi immagino un'arte cinematografica, che — come la musica — operi in toni e ritmi. In superfici mobili su cui giocano gli avvenimenti, in parte ancora legati alla natura, in parte al di là delle linee e forme reali. Si troveranno dei talenti che saranno in grado di eseguire un simile progetto. In questo campo un dottore in chimica purtroppo morto, Voss, aveva fatto una scoperta che forse un giorno sarà significativa: si tratta di introdurre e mescolare nel film dei disegni.

Voglio raccontarvi la seguente storia che mi porto dietro da anni: pensate ad una marina di Böklin con la favola dei Tritoni e delle Nereidi e immaginatevi che il pittore dipinga questo quadro in centinaia di esemplari con minime varianti, così che possano susseguirsi in un movimento continuo: avremmo un vero mondo di fantasia divenuto improvvisamente vivo dinanzi ai nostri occhi. Questo mare dipinto farebbe onde; queste romantiche Nereidi nate solo nel cervello di Böklin accorrerebbero gridando alle loro rive; questi Tritoni si rotolerebbero nell'acqua. Il temparole avanzerebbe. Sarebbe un'impressione straordinaria veder vivere un mondo che in realtà esiste solo in un quadro morto.

Analogo effetto si può ottenere anche muovendo piccoli modelli, cioè modelli costruiti appositamente allo scopo, come delle marionette; in questo campo oggi è stato fatto parecchio. Si costruiscono figure fantastiche, schematiche, che possono esser mosse fotograficamente, fotografando una posizione, poi un'altra e così via. A seconda che la macchina giri veloce o lenta, si potrà accelerare o no i movimenti delle singole parti, così che nasce un quadro di fantasia che è in grado di provocare nel cervello associazioni completamente nuove. Da aggiungere che si possono fotografare insieme in diverse dimensioni parti microscopiche in movimento di sostanze chimiche, piccoli vegetali, etc., in modo che la materia da cui sono tratte queste immagini non è più riconoscibile. En-

triamo così in un mondo di immagini di fantasia completamente nuovo, come in un bosco incantato, nel campo della pura cinetica, della lirica ottica, come l'ho chiamata, che forse un giorno acquisterà grande significato e rivelerà agli uomini una nuova bellezza. Questo è lo scopo ultimo di ogni arte e per questa via il cinema potrà conquistarsi un campo estetico indipendente.

Immaginatevi un film di questo genere, possibilmente con accompagnamento musicale: una larga superficie vuota; improvvisamente si svegliano dal fondo grandi gigli, fioriscono, le foglie in altro diventano a poco a poco fiamme, le fiamme danno un denso fumo, il fumo si trasforma in pesanti nubi, da cui cadono grosse gocce cristalline, cadono sempre più fitte, formano un mare, tutto il quadro ondeggia come uno specchio d'acqua. Dal mare sorgono figure isolate, domano le onde, la marea discende. Emergono meravigliose piante acquatiche, si allargano a poco a poco nell'intero quadro e diventano fiori di neve sul mare ghiacciato. Una superficie meravigliosamente animata. Su questa superficie si formano a poco a poco dei nuclei, dei centri. Questi generano nuove superfici, le superfici si espandono sempre più in rapidi movimenti. Improvvisamente i nuclei si rompono e proiettano fuori come dei fuochi d'artificio.

Non voglio continuare a descrivervi questo film. Volevo solo indicarvi quali prospettive oggi ci sono date. Con l'impiego di tutti le forme e gli elementi terrestri, come vapore artificiale, fiocchi di neve, scintille elettriche e così via, si può sicuramente creare un film che raggiunga l'esperienza artistica: una visione ottica, una grande fantasia sinfonica.

Questa sarebbe comunque l'estrema possibilità. Che un giorno si avveri non ne dubito; e che una generazione dopo di noi guarderà alle nostre fatiche giovanili come a un balbettio infantile, anche di questo sono convinto. (*)

(*) *E' il testo di un discorso tenuto da Paul Wegener il* 24 *aprile* 1916. *Traduzione di Riccardo Redi.*

Un poeta dello schermo

di Frank Daugherty

La vetta eccelsa nella catena degli autori cinematografici è Carl Mayer. Egli ha impresso al cinema tedesco adulto la sua prima svolta e Hollywood avrebbe fatto bene ad imitarlo ciecamente da molti anni. Mayer è degno di un'attenzione infinitamente superiore a quella che ha in effetti ricevuta da parte degli studiosi del cinema, senza parlare degli autori cinematografici stessi.

Il lamento ricorrente degli scrittori cinematografici hollywoodiani è che il regista s'impossessa del loro film. Questa lamentela assume un tono vacuo non appena la loro produzione viene raffrontata a quella di Mayer. Pudovkin dice che vi è qualcosa nella natura stessa di un film che fa dello scrittore un personaggio secondario. Questa opinione avrebbe un significato ben più credibile se Carl Mayer non avesse mai scritto per il cinema.

Se vi è mai stata penna che abbia minacciato di catturare il film ad esclusivo favore dello scrittore, questa è certamente la penna del giovane poeta tedesco, che arrivava con la sua bicicletta dalla Foresta Nera e che ha scritto le sceneggiature di *The Cabinet of Dr. Caligari*, *L'ultimo uomo*, *Sunrise*, e di altri film.

Come Harry Behn, che sceneggiò *The Big Parade, Hallelujah* e *The Crowd*, e come Graham Greene, che scrisse i migliori film per Carol Reed, Mayer si trovò indubbiamente nelle mani di buoni registi. Dopo la morte di Murnau, non vi furono, per quanto io sappia, film notevoli scritti da Mayer, ma è discutibile che ciò possa provare alcunché di essenziale. Infatti per i tre film ai quali ho accennato i registi in causa sono due.

Le sceneggiature di Mayer sono esempi di puro linguaggio cinematografico. Oggi, qualsiasi regista competente potrebbe farne dei film alla stessa altezza, se non addirittura superiori agli originali. Il lavoro di Mayer, che fiorì con la macchina da presa, è validissimo anche alla lettera. È stato composto, iperbolicamente, a novanta « frames » al minuto, ed è nel medesimo tempo composizione poetica ed opera controllata, discernitrice e descrittiva, che ha dato alla camera calore ed ampiezza. In essa si sente la macchina strisciare e trascinarsi, marciare trionfante verso un orizzonte, cantare o fare all'amore. Trasmette quasi istantaneamente l'immagine visiva, come la buona sceneggiatura dovrebbe sempre fare. L'impatto drammatico è talmente diretto che sembra che la scena che Mayer descrive sia già sullo schermo.

Consideriamo, ad esempio il modo spontaneo con il quale Mayer introduce l'ambiente e il tema di *Sunrise*.

Didascalia:
Estate - Tempo di vacanze
Veloce dissolvenza in apertura
Interno stazione ferroviaria
Treni per le vacanze
Stanno partendo;
Affollati da pubblico viaggiante,
Sudante,
Sventolante attraverso i finestrini.
Poi: I treni sono partiti.
Si vede, attraverso alte arcate di vetro,
La piazza cittadina di fronte alla stazione ferroviaria.
Con case altissime, negozi, automobili, tram,
Autobus, strutture elevate, persone,
In caldo vapore di asfalto.

Prendiamo questa scena drammaticamente descrittiva:
(La camera deve inquadrare verso il basso, la terra).
Il posto dove hanno combattuto.
(Dove stavano giacendo nella palude).
Ma non vi è nessuno adesso?
Soltanto canne calpestate.
Tracce lasciate dalla lotta nel fango.
Così per secondi.
Poi:
Come se la camera esaminasse il terreno.
La camera scende di più verso il terreno,
Cercando di prendere primi piani accurati degl'indizi.
Carrellata lenta attraverso il terreno.
E poi:
Tracce dei due?
L'impronta pesante del piede di lui?
L'impronta del tacco alto di lei?
Adesso la camera segue queste tracce
Lentamente.
Brancolando.
Impronta dopo impronta.
E impronta ancora.
In linee a zig-zag.
Mentre il terreno diviene via via più fangoso.
Finalmente:
Appare inquadrato il tacco alto di lei?
Sì, certamente.
Adesso l'altro tacco alto.
Che succede, non cammina più?
I tacchi si sono forse affondati nel fango?
Adesso un piede fa un piccolo passo.
Un altro piccolo passo.
E adesso, mentre acqua fangosa sprizza dall'ultima orma di lei,
Ella si china
Per strappare gli alti giunchi che crescono intorno.
Molte volte.
Adesso si volta verso di lui.
Lui sta in posizione un po' più elevata rispetto a lei.

Ed è visibile solamente dalla vita in giù.
Lei mostra i giunchi
e gli sussurra significativamente.
Didascalia
.... dopo il rovesciamento —
salvati con questi —!
Adesso la didascalia si taglia e appare una nuova inquadratura.
Una barca affonda.
Ma egli — galleggia sull'acqua —
Senza nuotare molto
Perché molti fasci di giunchi sono legati intorno a lui.
E poi!
Dissolvere in primo piano continuo.
Lei!
Gli sussurra qualcosa con intensità.
Con le mani piene di giunchi,
Lo abbraccia alla vita!
Adesso lenta dissolvenza.
E adesso
Lo schermo è tutto buio per alcuni secondi.
E poi!
Dissolvenza apre lentamente:
Inquadratura sopra gli alberi davanti al cottage di Ansass (notte):
Nebbia.
Vento.
Le ombre degli alberi sul muro.
Si muovono dolcemente —
Per secondi —
Lentamente.
Ansass si avvicina
Fasci di giunchi sotto il braccio.
Adesso: si ferma?
Lentamente.
Rigido.
Guarda i giunchi impaurito.
Conturbato.
Come se i giunchi stessero per bruciarlc.
Poi:
Guarda verso la porta del cottage.
Ancora conturbato.

Questo è un breve esempio del lavoro di Mayer, scelto a caso, sfogliando le pagine di *Sunrise*, indubbiamente il suo miglior lavoro. Non si può certamente dire che questo modo di scrivere manchi di visività, sensualità, drammaticità. Ciò che vi è di più interessante in esso, dal mio punto di vista, è che sfocia naturalmente nella sua forma propria; un tipo di libera versificazione che, per quanto io ne sappia, è unica nel campo della sceneggiatura. Che il metodo sia efficace è provato dal successo dei film che ne derivarono.

Jannings, Wiene, Kraus, Murnau e altri si sono inchinati a *Caligari, L'ultimo uomo* e *Sunrise*. Mayer dal canto suo era per natura un modesto.

Scampato ai nazisti, Mayer trascorse i suoi ultimi anni a Londra e, per un

certo periodo di tempo, si associò a Paul Rotha nel movimento documentaristico inglese. Dopo fu incaricato di dirigere alcuni dei neo-sceneggiatori di uno studio britannico. Se la sua influenza su di loro fu di qualche rilievo, non mi è noto. Sino all'ultimo, protestò contro il film fotografico dialogato, e contro la insipienza dei fronzolosi film tedeschi. Morì nel 1944. Da allora, poco è stato scritto su di lui.

Mayer pensava che il pubblico fosse più intelligente di quanto i produttori credessero e, per adesso, nessuno può provare che si sia sbagliato. (*)

(*) *Estratto da* Film in Review, *marzo* 1953. *Traduzione di Sonia Pagano.*

Il mondo e l'opera di Carl Mayer

di Herbert G. Luft

Herbert G. Luft fa parte della *Screen Writers' Guild* ed è redattore teatrale e critico letterario del *B'nai B'rith Messenger* di Los Angeles. Ha già pubblicato nel *Quarterly* « Another report on Germany » (Volume IV, Numero 2) e « A Matter of Decadence » (Volume VII, Numero 1).

Ai primi di luglio del 1944, mentre la seconda guerra mondiale si avviava rapidamente verso il suo punto culminante, Carl Mayer moriva a Londra, dopo una lunga malattia. Paul Rotha, l'amico più fedele di Mayer durante il lungo esilio inglese, decise di seppellirlo nel cimitero di Highgate, vicino alla tomba di William Friese Greene, uno degli inventori della cinematografia. Non si fece molta attenzione alla morte di Carl Mayer. Fra le poche persone presenti alle onoranze funebri v'erano lo scenarista Wilhelm Wolfgang, il giornalista ed editore Krazna-Kraus e il produttore-regista Emeric Pressburger. Si dice che fu Filippo del Giudice a pagare i funerali con fondi della sua casa produttrice « Two Cities », una delle consociate della J. Arthur Rank.

Quali furono i meriti di questo fragile uomo che riposa ad Highgate da dieci anni? Di lui si sa ben poco. Carl Mayer non lasciò un'impronta immortale sulla carta: nessun libro, nessun lavoro teatrale. Rimane, tuttavia, uno dei veri virtuosi dello schermo. Il suo contributo al progresso del cinema può essere percepito solamente in una buia sala di proiezione quando immagini di luce si riflettono sullo schermo e fanno rivivere *The Cabinet of Dr. Caligari, The Last Laugh, Tartuffe,* e *Sunrise,* questi capolavori del muto, nati nella mente di Carl Mayer e destinati a diventare il suo epitaffio.

Nel primo dopoguerra vi fu, in Germania, un risorgere dei valori spirituali. Un nuovo impulso nelle arti creative — che il regno imperiale, con il suo odio per la cultura in qualsiasi forma, aveva soffocato da tempo — emerse dal caos. Il rinascimento teatrale coincise con una genuina ricerca di libertà culturale. Uomini come Max Renhardt, Leopold Jessner, Heinz Hilpert e Erwin Piscator stimolavano il pubblico con le loro manifestazioni di nuovi orizzonti drammatici e liberavano il palcoscenico dalle catene del convenzionalismo e del grande *pathos.* Il cinema, che derivava inizialmente dal teatro, prese un nuovo impeto: Ernst Lubitsch, Carl Froehlich e Buchovetski, messi in rilievo dalla sfarzosa pomposità di un Reinhardt e sorretti da scrittori come Hans Kraely e Norbert Falk, si abbandonarono a spettacoli romantici e stereotipati, adorni di molte piume svolazzanti. Ma fu Carl Mayer

a scoprire che il cinema poteva essere uno strumento per esprimere sentimenti più profondi.

Quando *Caligari* apparve sullo schermo tedesco, nella primavera del 1920, ben pochi film d'avanguardia, calati nel problema umano e negli aspetti psicologici che ne derivavano, l'avevano preceduto. Il primo *Der Andere* di Albert Bassermann fu un precursore del *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, e uscì nel 1913. Simultaneamente, Wegener uscì con la sua prima versione di *The Student of Prague,* nel quale l'autore, Hans Heinz Ewers, parafrasa il tema faustiano dello studente che vende l'anima al diavolo. Seguì *The Golem*, sempre di Wegener, una leggenda medioevale, ebraica, di un mostro di creta. Fatta eccezione di questi pochi, ingenui esempi, il pubblico tedesco aveva visto soltanto dei film polizieschi, qualche film esotico e molti fastosi spettacoli in costume. Nei pochi soggetti adulti, apparivano effettivamente, talvolta, degli studi di problemi umani, ma sempre trasposti in un clima differente sia dal punto di vista storico che da quello sociologico.

Carl Mayer scrisse *Caligari* ispirato da una giovane attrice, Gilda Langer. Hans Janowitz, autore associato, ci rivela che, nel giugno del 1918, mentre si trovava in licenza a Berlino, conobbe Mayer, che era allora segretario del regista teatrale Eugen Roberts, e ne divenne amico. Mayer era profondamente infatuato di Gilda, la primadonna del teatro *Residenz* di Roberts, e solo la presenza di lei lo teneva avvinto a quel lavoro insignificante. Quando Janowitz tornò alla capitale alla fine della prima guerra mondiale, l'attrice gli suggerì di collaborare con Mayer a un soggetto cinematografico e, di riservare, possibilmente, una parte per lei. Trovarono l'embrione dell'idea nel libro di Janowitz *Tre capitoli da Amburgo* e, più precisamente, nel racconto che parla della giovane Gertrude, assassinata da un criminale sessuale sconosciuto; un fattaccio di cronaca, apparso a caratteri cubitali, e che aveva impressionato Janowitz nell'ottobre del 1913. È vero che Janowitz annotò il delitto per primo, ma si deve all'intuizione di Mayer la trasposizione del tema in termini filmici. Il protagonista del film — l'ipnotizzatore ciarlatano, che costringe l'ipnotizzato a commettere l'assassinio, nell'oscurità della notte — scaturisce dal disgusto profondamente radicato di Mayer per uno psichiatra che lo sottopose ad esame mentale sforzandosi di provare la sua idoneità per il servizio militare. Il nome *Caligari* fu preso a caso, sfogliando le *Lettere sconosciute di Stendhal,* puramente per il suo suono interessante. *Caligari* potrebbe anche essere stato ispirato da *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* di Edgar Allan Poe (1), dove l'infermiere del manicomio cade vittima della sua stessa ossessione. Janowitz e Mayer scrissero lo scenario in sei settimane, nel febbraio-marzo 1919. Gilda Langer nel frattempo, faceva il suo esordio nel cinema in *Der Herr der Liebe* di Fritz Lang. Appena si stava dando il primo giro di manovella a *Caligari,* Gilda si separò da Mayer per fidanzarsi con il Dr. Paul Czinner (2). Morì dopo appena una settimana. La parte di Jane, originariamente scritta per Gilda, fu affidata a Lil Dagover.

Profondamente deluso dall'incostanza di Gilda e terribilmente turbato dalla sua fine prematura, Mayer si portò nel cuore questo unico amore, un amore che era restato platonico, sino alla fine dei suoi giorni. I primi film di Mayer rispecchiano questa solitudine e questa sua infelicità: frustrata, incurabile.

Ai primi del 1919, mentre la sommossa « Spartacus » infuriava nelle strade di Berlino, i due giovani avevano già presentato il loro *Caligari* a Eric Pommer, allora capo di produzione della *Decla-Bioscop.* Pommer accettò il soggetto, lo pagò

---

(1) Anche dalle premesse di Richard Oswald in *Unheimlichen Geschichten,* da *The Last Will of Dr. Mabuse* di Lang, e dal film francese *Le Corbeau,* che trattano un tema identico.

(2) Il dottor Czinner si sposò poi con Elizabeth Bergner, di cui diresse tutti i film.

meno di duecento dollari, e non immaginava, certamente, di segnare, così, il punto di partenza di una nuova era nella storia del cinema europeo e, forse, di quello mondiale. Dal punto di vista di Pommer, *Caligari* non era che un altro racconto di orrore, relativamente facile a prodursi e a vendersi. I tre scenografi, Warm, Remann e Roehrig, suggerirono di adoperare delle scene espressioniste, non solo per intensificare la portata dell'elemento incubo, ma anche per risparmiare l'elettricità, che a Berlino era razionata. Pommer all'inizio rigettò l'idea, per lui assurda, di dipingere luci e ombre sulla tela e di usare scene *eckish* e si arrese solo quando lo convinsero che l'idea avrebbe fatto risparmiare tempo e danaro, dando, nel contempo, una nuova dimensione di valore artistico al film. Così, quasi controvoglia, questo elemento rivoluzionario venne finalmente inserito. Si cominciò a girare nel novembre del 1919, nel piccolo studio della Weissensee e il film costò, in tutto, l'equivalente di diciottomila dollari, mentre la UFA, la maggior competitrice della Decla (con la quale doveva unirsi tre anni dopo) spendeva dei milioni di dollari per i suoi film in costume. Le scene fratturate, di cui si parlò tanto, vennero a costare meno di 800 dollari. Gli attori, come Conradt Veidt e Werner Krauss, che divennero poi i giganti del cinema tedesco, percepivano appena trenta dollari al giorno.

Sino ad oggi, gli autori di *Caligari,* ancora in vita, si contraddicono per quanto concerne la responsabilità dell'inserimento della « frame story »; Janowitz asserisce che il regista Robert Wiene capovolse l'intenzione sua e di Mayer, dopo che Fritz Lang (al quale *Caligari* era stato dapprima affidato) aggiunse una fine arbitraria. Pommer e Lang negano vivamente e asseriscono che il trattamento scenico si presentò a loro come « una storia dentro una storia ». Rotha dice invece che fu Mayer stesso a concepire l'idea di presentare *Caligari* in retrospettiva, come se la storia fosse vista attraverso gli occhi torturati dello studente (Friedrich Feher), affetto da manìa di persecuzione (3).

Pommer racconta che quando *Caligari* fu presentato alla prima di Berlino, il pubblico, forse confuso e non preparato, lo accolse con fischi e risa. Le facce grottesche dal cerone pesante, i movimenti estatici e bizzarri, l'atmosfera *Hasidic* (da Hasidin: gruppo ebreo attaccato alle vecchie fogge e alle antiche tradizioni religiose) [nota della trad.], tutto apparve incomprensibile agli spettatori. L'accoglienza ostile del pubblico della « prima » convinse la direzione del cinema a cancellare le rappresentazioni fin dalla seconda sera.

Pommer accantonò il film, che gli era, d'altronde, costato poco, e l'aveva quasi dimenticato, sino a quando, nella primavera del 1920, le case di distribuzione gli chiesero del nuovo materiale. La produzione cinematografica tedesca si era quasi completamente arenata, a seguito delle continue lotte civili, e Pommer decise allora di offrire nuovamente il film che aveva suscitato tante controversie. Simultaneamente, iniziò una vasta campagna pubblicitaria. Il pubblico della metropoli venne ipnotizzato da cartelloni e strisce pubblicitarie che dicevano: « Tu devi diventare un Caligari! ». Il resto è storia. *Cabinet of Dr. Caligari* debuttò alla « Marmorhouse », ebbe repliche infinite e si attirò l'attenzione generale, non solo in Germania, ma nel mondo intero. A quell'epoca i film tedeschi erano ancora proibiti in Francia e in Inghilterra e *Caligari* venne proiettato in club e società private. Più tardi, fu dato a Parigi, dove resse il cartellone per sette anni, in un unico cinema. La controversia creò il culto del *caligarismo.* Samuel Goldwyn portò *Caligari* in America: il film

(3) Mentre Lang visualizzava la *frame story* in termini realistici, in modo da poter esprimere meglio il contrasto fra la realtà e le allucinazioni del pazzo, il Dr. Wiene terminò il film con le stesse scene espressioniste, annullando così la linea di demarcazione fra i due elementi.

uscì a New York nell'aprile del 1921 e divenne l'ispirazione dei film artistici di Hollywood (4).

Scrivendo *Caligari,* Mayer entrava in un territorio sconosciuto. Non aveva nessuna esperienza nel campo delle lettere, se si eccettua qualche riduzione teatrale a Vienna e a Berlino, né aveva mai lavorato in uno studio cinematografico. Ma aveva un dono: quello di vedere le cose integre, non rovinate dalla tradizione teatrale. Ciò che è certo, è che Mayer non si servì di nessun altro mezzo per scrivere, dopo che cominciò la sua carriera di sceneggiatore. Incoraggiato dal regista Wiener, che come lui aveva il gusto della pantomima, Mayer s'imbarcò con lui in un'altra avventura surrealista.

Nato a Graz, in Austria, nel 1894, Mayer era il figlio di uno speculatore che si suicidò e lasciò i figli senza un soldo. La tragedia famigliare lo costrinse a mantenere i suoi, fin dalla sua prima adolescenza. Ossessionato dalla passione per il teatro, viaggiò molto e recitò nei cori di provincia, interpretò piccole parti e, specialmente, assistette i registi. L'esperienza della prima guerra mondiale ne fece un pacifista convinto. Il Dr. Kracauer dice che *Caligari* fu, veramente, il suo atto d'accusa contro le autorità pazze che forzano gli esseri umani ad uccidere contro la propria volontà.

Lavorando al suo primo film, Mayer esplorò le infinite possibilità dello schermo con sempre maggior interesse e decise di padroneggiarne tutte le strutture. Senza l'appoggio di una mano esperta che lo guidasse, accumulò nozioni esattissime sull'arte di fare un film; la creazione cinematografica divenne parte integrale del suo io. La sua nozione fondamentale fu che chi scriveva per il cinema non poteva scrivere altro. Ed era perciò in conflitto con il suo collaboratore Janowitz, che non solo scriveva soggetti, ma fu produttore associato in alcuni film (5), pubblicò poemi satirici e canzoni, scrisse per giornali stranieri e organizzò persino il primo cabaret politico di Berlino. A Mayer dispiaceva tanta dispersione di talento umano e collaborò con lui solo per un'altra sceneggiatura, *Das Gespenterschift,* tratta dal capolavoro di Wilhelm Hauff; ma, benché Paul Leni acquistasse il soggetto, pagandolo a prezzo record, il film non venne mai prodotto.

Caligari aveva manifestato gli aspetti più complessi dell'arte cinematografica. Fornì anche a Mayer uno stimolo potente, per continuare — solo. *Genuine,* un nuovo incarico da parte di Pommer e Wiene, fu l'ultima esperienza, puramente espressionista, di Mayer. S'innestava sullo stile fantastico e raccontava della follia di un pittore innamorato di uno dei suoi soggetti: la sacerdotessa pagana *Genuine.* Il film fu un esperimento in metafisica portato all'esasperazione dallo scenografo Cesar Klein, con i suoi sfondi grotteschi; ed è, indubbiamente, il lavoro meno importante di Mayer. È, nondimeno, significativo per questa nostra analisi, in quanto quest'opera giovanile di Mayer già definisce l'attitudine dell'autore per l'effetto cinematografico. *Genuine,* malgrado la camera statica, fa un balzo in avanti, per quanto concerne la tecnica del raccontare visualmente.

Sino al 1920, il pubblico cinematografico tedesco aveva guardato lo schermo in quanto spettacolo, ma non vi si era mai identificato, in quanto ciò che vi accadeva non faceva parte né della sua vita, né di quella di personaggi conosciuti o riconoscibili. Fu Carl Mayer a immettere un nuovo atteggiamento, non solo con la sua tecnica particolare ma anche, se non più, con la sua scelta di soggetti. Dopo *Genuine,* egli diresse la sua inventiva, in primo luogo, sull'intimità della casa, sulla vita di ogni giorno di persone comuni, viste nel loro ambiente abituale.

---

(4) Il film di James Cruze *Beggar on Horseback* e altri, secondo Barnet Braverman nel *Billboard.*

(5) *The Ancient Law* (con Ernest Deutsch), fu il primo incarico di regista di E.A. Dupont.

In *Scherben* (con Werner Krauss e Edith Posca) il primo dei suoi *Kammerspielfilme,* Mayer inquadra il dramma nei conflitti di tre persone, appartenenti alla bassa borghesia: un ferroviere, sua figlia e l'ispettore della Compagnia che seduce la ragazza. Fin da allora, il film di Mayer aveva già una assoluta unità di tempo e di ambiente, una purezza di forma e una storia stringata con una linea d'azione singola. Con il suo gruppo di film *offbeat,* che non riscossero mai grande consenso in Germania, Mayer abolisce il romanticismo fanatico dei suoi contemporanei.

Fu fortunato nel trovare in Lupu-Pick un produttore-regista, deciso come lui a creare immagini di vita reale. Mayer mise l'accento sui fattori emotivi e irrazionali e discusse francamente le passioni e le perversioni che pochi, prima di lui, avevano osato presentare sullo schermo. Una storia d'inaudita violenza come *Scherben,* costituisce una innovazione coraggiosa sia dal punto di vista tematico che della stessa sceneggiatura. Introducendo inserimenti e « pan shots », questo film fu pure una sfida a creare nuove possibilità nel mezzo filmico.

Da uno studio del problema di un addetto alle rotaie ferroviarie, Mayer si volse ad un cosmo ancora più piccolo, il mondo di una povera domestica. *Hintertreppe* fu scritto per il Prof. Jessner (6), che era, allora, uno dei principali registi tedeschi. È la storia di una donna fragile (Henny Porten) che viene conquistata, con l'inganno, da un portalettere zoppo, ipersessuale (Fritz Korner), che trafuga le lettere del suo innamorato (William Dieterle) per riuscire a vincere la di lei resistenza. Nella sua commovente semplicità, questo film mette l'accento sulla futilità dell'individuo, schiacciato da un mondo freddo e indifferente. Mayer si occupa degli impulsi umani, comuni e, attraverso le sue descrizioni meticolosamente particolareggiate, riesce a strappare gli attori dalla recitazione teatraleggiante di maniera. Con *Scherben,* Mayer introduce un nuovo elemento nel racconto filmico: la camera mette a fuoco i dettagli e questa tecnica viene poi perfezionata in *Hintertreppe* e in tutti i film susseguenti. Fino a quel momento, si fotografavano solamente immagini complete e i *set-up* si cambiavano solo fra una scena e l'altra. Naturalmente, sarebbe stato possibile fin d'allora riprendere *gl'inserimenti,* ma la tecnica non venne utilizzata in Germania, fino a che il concetto dello scrittore non fu assorbito dal regista. La tecnica di Mayer era il concentrarsi, principalmente, sugli oggetti che le persone guardano normalmente nelle loro ansietà giornaliere. L'oggetto muto della sua camera non era allegorico, ma parte integra del racconto scenico.

Nel 1921, Mayer scrisse *The Hunchback and the Dancer* (con Lydia Salmonova), un film che quasi tutti noi ricordiamo solo vagamente. Fu in questa occasione che Mayer si trova a contatto, per la prima volta, con il regista F.W. Murnau.

Con la riduzione cinematografica del romanzo di Stendhal *Vanina Vanini,* scritta nel 1922 per il regista Arthur von Gerlach, Mayer dà nuova vitalità all'atmosfera contorta del libro, imponendo una sua fluidità specifica, e inquadra l'era napoleonica in un clima di realtà (7). *Vanina* (con Asta Nielsen, Wegener, e Paul Hartmann), fu un film storico trattato in termini umani (8); Mayer, con la sua precisa analisi degli impulsi anormali, esamina, in profondità, il conscio umano. Il governatore, in *Vanina,* che schiaccia con tanta crudeltà il mondo di sogni della propria figlia, diventa un simbolo delle potenzialità distruttive dell'essere umano e non è altro che un ulteriore variazione del personaggio onnipresente: lo psichiatra militare, l'ultima parola in fatto di autorità.

A quell'epoca, quando la maggior parte degli scenografi tedeschi trattavano

(6) Jessner aveva fatto solo un film, prima di questo: *Erdgeist* di Wedekind (con Asta Nielsen).

(7) Bèla Balàsz, *Der sichtbare Mensch.*

(8) *Vanina* non fu proiettato in America sino al 1928.

soggetti superficiali adornandoli di bardature romantiche, Mayer s'ispirava alla vita stessa. *Sylvester* un altro scenario per Pick, fu scritto nel 1923, e viene considerato come il più indicativo dei film intimi di Mayer. Come *Scherben* e *Hintertreppe*, mette a fuoco l'imperfezione umana e lo squallore dell'esistenza in un mondo di poveri. Il film fu recitato da Eugen Kloepfer, Edith Posca (moglie di Lupu Pick), e Frieda Richter; è un altro triangolo di amore-odio, questa volta su un tema edipico. Inserendosi nella tragedia di un rappresentante della borghesia, intrappolato in una società oppressa, il film ci fa assistere alla rivalità fra madre e nuora, rivalità che sfocia nel suicidio del marito, durante un'allegra festa di Capodanno. Profondamente analitico, *Sylvester,* eleva l'istinto al disopra della ragione, e rispecchia la sessualità passiva di Mayer e la sua inibita frustrazione. La proiezione di *Sylvester* coincise con il culmine della terribile inflazione monetaria tedesca.

Solo recentemente, un cinema *d'essai* di Hollywood presentò, insieme con *Caligari,* il film di Mayer, scritto nel 1923, *Der Letzte Mann* (tradotto non correttamente in *Ultima Risata*). Mayer scrisse il soggetto originariamente per Pick (come egli confidò a Rotha), il regista che prediligeva. Mayer ha sempre asserito che Emil Jannings non era adatto al ruolo. Ciò nondimeno fu una fortuna che il produttore Pommer cedesse i diritti al regista F.W. Murnau. Con *Der Lezte Mann*, Mayer ebbe l'impudenza di confrontare i tedeschi con la loro maggiore debolezza. La storia è un pezzo di logica inesorabile. Afferra e mette in rilievo gli aspetti fondamentali della grande tragedia tedesca: l'amore dell'uniforme al disopra della vita stessa. Il guardiaportone dell'Hotel Atlantic viene retrocesso al rango di addetto alla « toilette », e la sua uniforme gli viene tolta. La perdita fisica dell'uniforme è per lui un vero e proprio disastro e lo ferisce più profondamente che la perdita del lavoro. Crea dentro di lui una metamorfosi istantanea. Senza la sua magnifica uniforme, luccicante di bottoni dorati, il suo grande ombrello, il maestoso guardiaportone diventa un vecchio uomo tremebondo. Sembra proprio che si rimpicciolisca, il suo dorso si curva — il suo viso si affloscia. Senza l'uniforme dorata e il berretto sgargiante, è un uomo che si è arreso. Ma l'idea di riprendere l'uniforme diventa un'ossessione. Ciò che importa ai suoi amici, ai suoi cugini, alla figlia stessa, non è l'essere umano, ma la posizione. Ora che l'autorità indiscutibile del cappotto è scomparsa, non lo amano e non lo rispettano più. Questa è una presentazione a rovescio di *Der Hauptmann von Koepenick*, nel quale il ciabattino riveste un'uniforme e impersonifica un ufficiale per poter richiedere e, esercitare, autorità (9).

Malgrado le proteste di Mayer, Pommer s'impuntò ad appiccicare un farsesco lieto fine (nel quale il guardiaporte eredita un milione di dollari), allo scopo precipuo di attirare il mercato americano. Così, l'« ultimo uomo » diventa il « primo uomo », « ridendo per ultimo » in faccia a quelli che l'avevano degradato. Nel suo concetto originale, *Der Letzte Mann,* doveva essere la tragedia del piccolo borghese affetto da megalomania. Così come Will Loman, in *Morte di un commesso viaggiatore*, viene annientato dal suo stesso senso di valori, l'eroe di Mayer cade vittima di una specifica malattia del popolo tedesco.

È interessante paragonare *Letzte Mann*, del 1923, con *Caligari* del 1919. In solo cinque anni, il cinema si era impadronito di una pletora di sottili accorgimenti tecnici, si era fatto adulto, progredendo in modo così rapido che, nei susseguenti trenta anni, il progresso, in questi termini, non venne mai ripetuto. Secondo Karl Freund, fu Mayer che escogitò una tecnica completamente nuova attraverso il suo trattamento visuale, nella scena dove la zia si accorge che il guardiaportone è stato retrocesso. Mayer voleva un primo piano vicinissimo della faccia di Jannings e dei suoi occhi spaventati. Freund capì le intenzioni di Mayer e, per la prima volta,

---

(9) *Der Hauptmann von Koepenick*, dramma di Carl Zuckmayer e film di Oswald, è basato sulla storia vera del ciabattino Wilhelm Voight.

montò la sua camera su un « dolly ». Quando questo problema fu risolto, Mayer insistette perché si desse alla camera un'agilità tale da renderla parte fondamentale della sceneggiatura — vedere, ad esempio, la prima inquadratura nella quale l'ascensore si apre e vomita gruppi di clienti dell'albergo, che si affollano nella «hall », o s'infilano nelle porte girevoli. La fluidità costante, con la quale la camera segue il processo dell'azione, catturando ogni istante fuggevole, diventa lo scorrere della vita stessa. Il metodo di Mayer, di abbracciare visualmente gli attori, attraverso l'avvicinamento della camera, non permetteva una recitazione sforzata. *Der Letzte Mann* si sforzò di dipanare la storia con un movimento continuo. Le didascalie erano già state eliminate in *Warning Shadows*, in *Scherben* e *Sylvester*, ma fu con *Letzte Mann* che Mayer sviluppò l'idea alla perfezione. In questo film, neanche le labbra si muovono. Vi è solo un'eccezione, quando il direttore dell'albergo grida un ordine, ma non è necessario conoscerne le parole: i suoi gesti ci dicono chiaramente che un uomo sta per essere licenziato.

Fin dal 1916, in America, D.W. Griffith, con *Intolerance*, aveva sperimentato gru mobili, inquadrature panoramiche e aveva montato la camera su automobili. E, nei film di Carl Mayer, il treno che si avanza in *Scherben* e l'orologio della torre che si avvicina ineluttabilmente in *Sylvester*, erano già riusciti a creare il presagio della imminente tragedia, in film, peraltro, statici. Però, mai come in *Der Letzte Mann* la camera ha raggiunto tanta competenza tecnica; Freund utilizza la mobilità della sua macchina da presa con precisione impressionante. Ma, soprattutto, è Mayer che vede la sua storia visualmente: l'oggetto viene cercato, non semplicemente presentato, e si crea così un rapporto d'identificazione fra il pubblico e la lente della camera. Benché in *Der Letzte Mann* la camera venga liberata dal treppiedi, essa conserva un senso ben proporzionato di composizione fotografica. Girato interamente in interni, il film, con il suo gioco di luci morbide e attenuate, rivelò delle possibilità non ancora sfruttate: fu miniaturizzato. Si crearono fondali con un senso di prospettiva tale che fu possibile riprendere delle immagini, senza distorcerle, da un'angolazione estremamente bassa.

Quando il film seguente, *Tartuffe*, di Murnau e Mayer, fu presentato in anteprima, negli Stati Uniti, nel 1927 (10), *Photoplay Magazine* commentò: « Un altro di questi pezzi artistici tedeschi che non valgono un soldo. Un film dentro un film è, sempre, l'apice di nebulosità drammatica, e questo, con i suoi strani effetti di luce, i suoi attori che si agitano, non è che un discorso senza senso — non è arte ». Il critico certamente non immaginava che *Tartuffe*, avrebbe retto per tre decenni; ancora oggi, viene studiato come un esempio classico di raffinata arte cinematografica. Carl Mayer, col suo trattamento a due livelli della commedia di Molière, s'inserisce nella tradizione di Shakespeare di presentare la vita dentro la cornice di un lavoro teatrale. Indubbiamente, *Tartuffe*, è l'esempio più cristallino di un Mayer moralista. In accordo con la filosofia di Schiller (« Il Teatro è una Istituzione Morale »), Mayer era deciso a creare dei film dai quali scaturisse un senso di responsabilità, e che non fossero solo spettacolo.

Da quanto dice Freund, Carl Mayer richiese che si adoperassero lenti di un tipo per la storia di *struttura*, che doveva essere fotografata realisticamente e crudamente, e lenti differenti per le riprese della commedia barocca, che doveva creare l'effetto di scaturire dal passato, con immagini soffici. Per le sequenze moderne, si alzarono fondali su una rampa — e fu la prima volta, in uno studio tedesco —, così da riuscire a fotografarli da un angolo bassissimo. Il preludio ci presenta un giovane (André Mattoni) che, travestito da mago, mostra al ricco zio (Hermann Picha), su di uno schermo improvvisato, la favola di *Monsieur Tartuffe* — un ipocrita, di dubbia moralità, mascherato da santo. Il *moritat* era stato concepito per

(10) *Tartuffe* fu prodotto dalla UFA nel 1925.

convincere il vecchio che la sua bigotta governante (Rose Valetti) lo stava avvelenando lentamente per appropriarsi dell'eredità. « So Schlechte Menschen gibts ja gar nichts » (persone così cattive non possono esistere), dice il vecchio semplicione, prima che il « flash-back » lo costringa a riconoscere la verità. Mentre *Der Letzte Mann* mette in evidenza, con il suo discorso coerente e stringato, la debolezza germanica di inchinarsi ai piedi della dubbia autorità di una uniforme, *Tartuffe* è una satira dell'ipocrisia universale. Ne traspare una logica che s'incontra solo raramente sullo schermo, e crea, effettivamente, una propria legge estetica e morale.

Nel 1927, William Fox chiamò Murnau a Hollywood, e Carl Mayer fu incaricato di ridurre per lo schermo il dramma di Hermann Sudermann *Die Reise nach Tilsit* (11), che divenne poi il film *Sunrise*. Lo pregarono di raggiungerli in America, ma Mayer rifiutò recisamente, adducendo, come spiegazione, di riuscire a lavorare solamente nel proprio ambiente. Nessun tentativo riuscì a smuoverlo. Forse, Mayer è stato l'unico europeo che abbia rifiutato le ricche offerte di Hollywood. Impiegò parecchi mesi a scrivere lo scenario. Murnau, che nel frattempo stava gettando le basi del film negli studios Fox e sul lago Arrowhead, fu costretto a rinviare la produzione: Mayer non voleva consegnare il suo scenario finché non si fosse convinto, assolutamente, che era perfetto.

Il tema di *Sunrise* è semplice: un uomo si libera dalla schiavitù del male e, attraverso l'amore, ottiene il perdono. Le soluzioni felici che Mayer dà a questo soggetto sono in antitesi con la sua posizione, di prima, nei riguardi dell'umanità. La sua durezza mordace è scomparsa. La sua sceneggiatura diventa adesso un'affermazione piena di compassione per gli esseri umani, un credo di bontà fondamentale: da questo lavoro scaturisce la speranza inestinguibile dell'uomo. Mentre il protagonista di Sudermann — un contadino che cerca di uccidere la moglie, per fuggire con una vagabonda — si redime solo nella morte, nella riduzione di Mayer il contadino si redime invece per tornare a vivere con colei che gli ha mantenuto fede. I due protagonisti (Janet Gaynor e George O'Brien) sono disegnati con profonda intuizione psicologica; i loro pensieri più riposti e i loro impulsi sono messi in evidenza sullo schermo. L'immaginazione di Mayer crea un mondo in miniatura, trasparente. Le sue doti descrittive afferrano la tessitura e l'odore stesso del villaggio; e la fattoria, la gita in barca, e la città si delineano nello sfondo della sua descrizione poetica.

Per questo film, l'architetto Rochus Gliese costruì una quantità di scene: il cottage di Ansass, la stazione ferroviaria, la città risplendente di mille luci, un'enorme piazza principale destinata ad essere occupata da 4.000 comparse e 500 automobili, la fiera, un magnifico ristorante di proporzioni gigantesche — effettivamente la costruzione più elaborata che qualsiasi studio avesse mai tentato. Il bozzetto di Herlth e Roehrig fu ingrandito molte volte per ottenere i migliori effetti estetici. Freund, che era rimasto a Berlino, come capo della Fox-Europa, dice che Mayer si adirò molto quando vide i provini. I sets prodigiosi assomigliavano più a una grande metropoli, stile USA, che alla piccola, sonnolenta cittadina di provincia che l'autore aveva descritto. *Sunrise* era diventato, per la verità, uno spettacolo grandioso, ma aveva perduto molto del suo calore.

Mordaunt Hall — critico del *New York Times* — scrisse di *Sunrise*: « Murnau si rivela come uno studioso di psicologia. I personaggi di questa sua intelligente impresa vivono e agiscono secondo il grado di intelligenza che si presume essi possano possedere. Murnau non permette loro mai di superare i limiti di quanto possiamo aspettarci da loro. E, nel contempo, vedono, ascoltano, pensano. A differenza della maggior parte dei personaggi cinematografici, questi uomini e queste donne

(11) *Die Reise nach Tilsit* fu girato nuovamente nel 1939, nella Germania nazista, dal regista Veit Harlan.

mostrano sempre di sapere ciò che succede intorno a loro ». Il critico, nel suo elogio fulgente, non fa nessun riferimento al fatto che il film doveva la sua costruzione drammatica all'immaginazione creativa di Mayer, che aveva scavato i personaggi sino alla radice della loro esistenza. L'Accademia delle Arti e Scienze cinematografiche assegnò il suo premio annuale, per il 1928, agli studi Fox, per *Sunrise*. Fu una specie di primo *Oscar*.

Il nome di Carl Mayer fu quasi dimenticato.

Sunrise rimane l'ultima ballata dello schermo effettivamente prodotta che uscì dalla penna di Carl Mayer. Quando, nel 1926, fu presentato a Berlino *Potemkin* di S.M. Eisenstein, Mayer, il più severo critico di se stesso, dovette ammettere l'esistenza di un elemento che avrebbe scosso il cinema fin dalle sue fondamenta. Si accorse, anche, che vi era un vuoto nelle sue teorie e che il cinema muto poteva esprimersi poderosamente non soltanto cercando il suo oggetto con tenerezza, ma attraverso il metodo russo, con un suo ritmo « staccato » di tagli e di montaggio. Eisenstein fotografava persone reali, non attori e, spesso, non li preparava neppure; creava la dinamica della sua composizione mediante un processo scientifico di montaggio e, fondendo elementi diversi, costruiva il movimento ritmico di macchine, visi, e oggetti sino ad arrivare all'apice di una tensione di « choc ». Fu Eisenstein — e più tardi Pudovkin — ad incamminarsi verso un realismo completamente crudele: in Germania questa tendenza venne ancora più sviluppata da Pabst.

Benché l'effetto di *Potemkin* fosse, per così dire, paralizzante per la vena di Mayer, gli ispirò d'altra parte l'idea, che egli suggerì a Freund, di *Berlin, die Symphonie einer Grossstadt*, il primo documentario a lungometraggio con un solo protagonista — la città. Il film, diretto da Ruttmann, non piacque a Mayer, che si era ritirato dal campo della produzione e che decise di limitarsi, da allora in poi, a funzioni di consulente. Con l'avvento del sonoro, partecipò a due film, *Der Traeumende Mund* e *Ariane*, prodotti da Czinner e Elizabeth Bergner a Berlino e a Parigi. Mayer aggiunse, nella riduzione del romanzo di Claude Anet, un nuovo elemento di umorismo « chic » alla propria gamma emotiva (12).

Nel gennaio del 1933, quando Hitler salì al potere, Mayer, un ebreo, che aveva dato alla cultura tedesca molto di più della maggior parte dei cosiddetti ariani al cento per cento, andò in esilio volontario, in Inghilterra. Qui, lavorò con Gabriel Pascal, per *Pygmalion* e *Major Barbara*. Pascal dice che Mayer fu per lui fonte d'ispirazione costante, e che i suoi punti di vista e i suoi commenti avevano il potere d'illuminare una scena particolare o una sola linea del dialogo dando al regista la possibilità di percepire e riconoscere l'insieme in una nuova luce.

Robert Flaherty presentò Mayer a Paul Rotha, eminente storico del cinema e autore di documentari. Durante la prima fase della seconda guerra mondiale, Mayer lavorò alla stesura di *The Fourth Estate*, un documentario prodotto e diretto da Rotha, che rappresentò gli avvenimenti mondiali attraverso le pagine di un giornale cittadino — il *London Times*. Mayer apparì ufficialmente come « consulente », l'unica volta dopo aver lasciata la Germania. Mayer non scrisse, effettivamente, la sceneggiatura del film, ma analizzò tutti gli abbozzi delle sequenze, suggerendo miglioramenti dal punto di vista della continuità e della struttura. Mayer esaminò tutte le prime copie e fu di grande aiuto quando *The Fourth Estate* raggiunse il momento del montaggio. Rotha ci dice che Mayer scribacchiava delle note, nel buio della sala di proiezione, e poi passava due o tre ore seduto a un tavolino di qualche caffeuccio di Soho, con il suo produttore, bevendo innumerevoli tazze di

---

(12) All'epoca del film muto, Mayer aveva aiutato il regista Czinner nella scelta e trattamento dei film che questi fece con Elizabeth Bergner e, specialmente, di *The Violinist of Florence* e *Dona Juana*.

caffè e, decifrando le proprie note, gli esponeva i suoi punti di vista. Solo raramente Rotha non si affidò ai suggerimenti di Mayer.

L'esiliato, che respirava ormai liberamente nell'atmosfera londinese, era profondamente ansioso di ridurre per lo schermo *She stoops to conquer* di Goldsmith. In questo film egli avrebbe desiderato eliminare quasi completamente i tagli e i cambiamenti di posizione della camera: la sua idea era di riprendere il film, come unità completa, con una camera mobile, come Hitchcock poi avrebbe fatto con *The Rope.* Scrisse anche una sceneggiatura sul lavoro dell'Esercito della Salvezza nei quartieri malfamati di Londra, ma nessuno volle produrre questo film.

Mayer ebbe anche l'idea iniziale del film più recente di Anthony Asquith *The Importance of Being Earnest*, ma vedeva il film in termini fotografici molto più fluidi di quelli adoperati poi dal regista inglese. Molto del suo tempo fu trascorso facendo il giro degli studi cinematografici, cercando di vendere i suoi soggetti. Quando, come succedeva il più delle volte, il suo soggetto veniva rifiutato, accettava il verdetto con grande filosofia.

Dal 1941 sino a pochi mesi prima della sua morte, Carl Mayer lavorò, quasi esclusivamente, come consulente per la casa produttrice di documentari di Rotha. Seguiva la troupe sul posto e analizzava il copione parola per parola. Nel Natale del 1942, quando le bombe tedesche esplodevano nel cielo di Londra, Mayer stava aiutando Rotha per il montaggio finale di *World of Plenty.*

Rotha ci dice che, negli ultimi dieci anni della sua vita, Mayer condusse una vita frugalissima. Stranamente, leggeva pochi libri, ma divorava i giornali. Era amato, non solo dalla gente del cinema ma, forse anche più, dalla gente semplice del quartiere di Soho — i camerieri e i proprietari dei piccoli caffè e i vecchi che sonnecchiavano sulle panchine del parco. Mayer parlava sempre con loro, traendo gioia dal contatto con la vita stessa.

Mayer era di statura molto bassa, poco più di un metro e mezzo, e di costituzione molto fragile, ma aveva una testa grande e di una bellezza fuori del comune. Il suo viso, dove risplendevano gli occhi caldi e dolci, era sempre aperto al sorriso. Anche se i suoi capelli erano d'argento, non invecchiò mai. Limitato fisicamente da un corpo debole, la sua mente rimase sempre forte. Quando, ad appena cinquant'anni, dopo un anno e più di malattia, morì di cancro, era ancora pieno di progetti per il futuro.

Carl Mayer è stato un personaggio unico, nella storia del cinema. Egli apparteneva, come Chaplin, Griffith e Stroheim, a quell'esigua schiera di uomini che diedero alle immagini dello schermo una struttura artistica, motivata dal loro stesso impulso creativo. Un film scritto da Carl Mayer rimane un film d'autore, non di un appartenente all'industria cinematografica. La sua opera non è voluminosa: furono prodotti solo dieci scenari suoi (13). Ma fu il primo autore cinematografico tedesco che, scrivendo soggetti originali sia dal punto di vista del tema che del trattamento, si calasse, con percezione acutissima, nello stato di angoscia del primo dopoguerra.

Quando stava preparando uno scenario, Mayer lasciava la città e si nascondeva per giorni e, talvolta, per settimane intere. Analizzava il minimo dettaglio descrittivo, in profondità, e, munito di una macchina fotografica, studiava angolazioni e sfondi, prima di annotare le sue direttive sceniche. In contrasto con le descrizioni date dalla maggior parte dei suoi contemporanei, gli scenari di Mayer

---

(13) Il *British Memorial Programme* gliene attribuisce un undicesimo: quello di *At the Edge of the World*, di Grune, che fu invece scritto completamente, come il suo *The Street*, da Karl Grune stesso. La *Production Encyclopedia* del 1928 inserisce, erroneamente, il suo nome nel « credit » del film *The Four Devils*, prodotto dalla Fox.

potevano essere seguiti senza variazioni. L'elemento di continuità del film si formava nella sua mente prima che il film si girasse, e non dopo, in sede di montaggio, come accade con troppa frequenza adesso. Mayer raggiunse, mediante il semplice movimento, una struttura completa di unità del soggetto. Liberò il film muto dalla staticità fotografica e dall'impiego delle didascalìe. Il cinema, con lui, raggiunse la maturità; egli vi aggiunse una nuova dimensione intellettuale e scavò nell'essenza stessa delle passioni umane. Per Mayer, il film era, soprattutto, una espressione pittorica. Gabriel Pascal dice: « Aveva gli occhi e lo spirito di un poeta — un poeta che si esprimeva più con immagini visuali che con la parola. »

Anthony Asquith asserisce che Mayer conquistò un nuovo campo di espressione emotiva per il cinema e che la sua influenza, riconosciuta o meno, è specialmente evidente in molti film attuali, quali, ad esempio, *Citizen Kane*.

Malgrado le recenti interpretazioni del suo lavoro, interpretazioni alquanto meditative, Mayer non aveva, da quanto ci riferisce il produttore Pommer, nessuna inclinazione politica e, nella creazione dei suoi soggetti e dei suoi personaggi, non si accorgeva neppure che esistesse una marcia verso il totalitarismo. Egli scriveva per motivazioni essenzialmente artistiche e morali, e la sua è stata una lotta per la verità, non per un ideale politico.

Ivor Mantagn, nel suo studio *The Impact of Caligari*, pubblicato nel *English Memorial Program* del 1947, dice: « Ci basta solo sfogliare la filmografia di Mayer per capire quante concezioni originali vi siano incluse, e quanti grandi registi, grandi cameramen, grandi attori e attrici vi abbiano raggiunto, ognuno, per conto proprio, l'apice della carriera, per convincerci che vi era in atto un impulso potente, originario, comune a tutti i suoi film. Il suo influsso pervase e formò tutti i suoi colleghi ». In conclusione, mi arrischio a dire che, se Mayer, oggi, andasse a offrire il suo scenario di *Sunrise*, magari abbellito dal dialogo, gli verrebbe respinto da ogni ufficio-soggetto con il consiglio critico di mettersi a studiare la tecnica della sceneggiatura prima di presentare altro materiale. Mayer non s'interessò mai alla cosiddetta « formula convenzionale »; e non credo che avrebbe mai cercato di seguirla. Benché indicasse esattamente ogni ripresa e ogni angolazione, doveva esprimersi nel proprio linguaggio; linguaggio che era poesia e sinfonia, e mai toccava termini freddi e precisi. Egli comprese le risorse del cinema puro, non si staccò mai dai suoi principii, non imitò il teatro e usò la camera come il suo principale strumento di espressione.

Il suo manoscritto originale di *Sunrise* rimane un'impresa drammatica che, nel campo della letteratura contemporanea, ben pochi lavori riescono ad uguagliare. Un soggetto di Carl Mayer era, in proprio, un pezzo artistico, trasparente; si gioiva nel leggerlo, quanto a vederlo riprodotto sullo schermo. Karl Freund dice giustamente: « era già un film completo, in se stesso ». (*)

(*) *Estratto da* Notes on the World and Work of Carl Mayer, *in « The Quarterly of Film, Radio and Television », n. 4, vol. VIII, summer 1954, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.* Traduzione di *Sonia Pagano.*

Un giudizio su Carl Mayer

di Paul Rotha

Gli scrittori che lavorano per il cinema sono, generalmente, autori di libri o drammaturgi o, almeno, giornalisti. Carl Mayer non ha mai scritto una *pièce*, un libro o un articolo. Scrisse solo in termini di cinema: era un prodotto integro dello strumento che amava e capiva così bene.

Incontrai Carl Mayer, la prima volta, a Londra nel 1936, grazie a Robert Flaherty, ma conoscevo e rispettavo il suo nome sin dall'inizio degli anni venti. A rendermelo noto fu il *credit* dello scenario di uno di quei famosi film tedeschi, di quello che fu chiamato il periodo d'oro. Nella Berlino del 1931, udii pronunciare il suo nome con riverenza. ma fu soltanto dopo, quando lo conobbi a fondo, che capii interamente la portata della sua influenza.

Nacque a Graz, in Austria, nel 1894. Voleva fare l'attore, poi il pittore e divenne invece una specie di redattore di soggetti in un teatro locale. Fu a Berlino, nel 1919, che ideò *The Cabinet of Dr. Caligari.* Della concezione di questo lavoro ho scritto per esteso nel « World Film News » del settembre '38.

Caligari e *Genuine* furono gli unici due film di Mayer ad adoperare scene di pittura espressionista. L'idea non era di Mayer, bensì degli scenografi Warm, Reimann, Rohrig. Il rispetto che ancora oggi merita *Caligari* non è tanto dovuto alle scene o alla recitazione *formalizzata* del film, quanto al soggetto e alla maniera con la quale è stata adoperata la camera per presentare il punto di vista del pazzo sul mondo. Perché Carl Mayer vedeva tutto attraverso la camera. Fu questo scorrere di immagini, questo creare l'atmosfera attraverso la scelta del particolare; questo esprimere il personaggio con mezzi visivi, che lo portarono a scrivere dei film che potevano raccontare la loro storia rifiutando l'aiuto della didascalia. In film di questo genere il merito di tale tecnica magistrale dovrebbe andare al regista, ma, per il suo metodo di sceneggiatura, è a Carl Mayer che va il credito maggiore. Le sue sceneggiature erano minuziosamente particolareggiate, piene di meticolose istruzioni per il regista e l'operatore. Assisteva frequentemente alle riprese e si riservava sempre l'ultima parola sul montaggio. Il suo scenario di *Sunrise* viene additato ancor oggi ad Hollywood come un esempio di struttura e continuità.

Lo stesso processo logico che lo portò a scrivere sceneggiature senza didascalie gli suggerì la camera mobile. Fu durante *Sylvester.* La camera, è vero, era già stata adoperata in movimento, installata su automobili e treni, ma solo a beneficio della novità. Riandando a quel film col pensiero, Carl mi diceva quante volte aveva

lottato con il problema di esprimere il tempo. L'orologio della piazza dominava tutta la storia, dipanandone gli eventi, minuto, per minuto, nell'ora precedente la mezzanotte. « Attraverso le pagine del mio manoscritto », mi diceva, « il quadrante dell'orologio della torre mi si avvicinava sempre più. Doveva muoversi, diventare più grande. Perciò era necessario che la camera si muovesse. Guido Seber la montò su una carrozzella per bambini. Tutto fu evidente ». L'anno seguente Mayer ampliò questa idea e, con l'aiuto di Carl Freund, rivoluzionò l'uso della camera in *L'ultimo uomo.* La proiezione di questo film in America condusse poi all'ubiquità del « camera-dolly » e della gru, che vengono costruiti oggi con meccanismi tanto complicati.

Il grande contributo di Mayer al racconto è la sua scelta di soggetti e personaggi. Non dimentichiamoci che, nella Germania del 1920-1924, era di moda il film spettacolare e sfarzoso, ispirato ai modelli del cinema italiano di allora, quali *Salambò* e *Cabiria.* I successi del giorno erano *Anne Boleyn, Dubarry, Sumurun, The Loves of Pharaoh,* e alcuni di essi furono finanziati da Hugenberg per servire da propaganda contro gli alleati. In contrasto a questo « kitsch », il discorso semplice, caldo, umano di Carl Mayer, che s'inserisce nelle relazioni fra pochi personaggi — generalmente tirati fuori da un ambiente piccolo-borghese — a volte calato sulla storia di un personaggio singolo — dà una nuova dimensione sociologica alla funzione del cinema. *Berlin* fu anche opera sua, ma gli dispiacque il trattamento anti-spirituale che Ruttmann diede all'idea e chiese che il suo nome venisse cancellato dal *credit.* Pochi di questi film ebbero un successo finanziario, specialmente se paragonati ai romanzoni vistosi di allora, ma sono i film che diedero lustro alla Germania. È proprio ai loro autori che Hollywood offrì i grossi contratti, Murnau, Gliese, Lubitsch, Freund, Leni, Veidt, Jannings furono quasi tutti sacrificati alla macchina hollywoodiana. In quanto a Mayer, il suo scenario di *L'ultimo uomo,* studiato con tanta invidia in America, gli valse una splendida offerta da parte di Fox perché scrivesse la sceneggiatura di *Sunrise.* La scrisse — prendendosi tutto il tempo che gli pareva — ma la scrisse in Europa.

Era un lavoratore paziente e meticoloso. Poteva passare dei giorni interi su una scena; un anno e più per uno scenario. E si calava, giorno e notte, nel problema; lo portava con sé in lunghe passeggiate solitarie. Non consegnava mai un lavoro prima di esersi convinto che tutti i problemi fossero risolti; preferiva rompere un contratto e restituire il denaro piuttosto che terminare una sceneggiatura in maniera non valida. Aveva un'etica di ferro, e non se ne discostava mai. Il suo istinto e il suo amore per il cinema dominavano in lui la concezione di vita. Il cinema era ciò che importava ed egli vi dedicò tutto, inclusa la propria salute.

All'inizio del sonoro Mayer va a Parigi con Elizabeth Bergner e Czinner e lavorano insieme a parecchi film, fra cui *Der Traumende Mund* e *Ariane.* Nel 1932 è in Inghilterra dove inizia un periodo, che dura dodici anni, dedicato ad aiutare gli altri. Non figurò nel *credit* di nessun film, eccetto che in quello che io realizzai per il giornale « The Times » nel 1938-39, ma collaborò a molti film, fra i quali *Pygmalion* e *Major Barbara.* Nessuno volle produrre il suo scenario sul East End. L'idea fascinosa di sceneggiare *She stoops to conquer* di Goldsmith fu solamente abbozzata. Molto del suo tempo lo dedicò ad analizzare sceneggiature e a montare film per *Rothafilm* e nessun tecnico, che ne avesse voglia, poteva fare a meno d'imparare da lui. Contribuì moltissimo a *World of Plenty.* Di tutte le case di produzione, solo la *Two Cities* ha riconosciuto il suo talento e, in quest'ultimo anno, grazie a Del Giudice, egli è stato un suo consulente. Qualche settimana prima di morire, ha ricevuto una lettera da New York, dal Dr. Sigfried Kracauer, che sta scrivendo un libro per la fondazione Guggenheim sullo sfondo sociale e politico dei grandi film tedeschi. Kracauer ha capito l'estensione dell'influenza di Carl Mayer; quasi ogni film del periodo d'oro tedesco si riallaccia alla sua ispirazione.

In questa nostra industria, pazza e assetata di danaro, gli uomini come Mayer

sono rarissimi. Se avesse amato il danaro, l'avrebbe avuto — e anche il suo nome in lettere maiuscole — ma ha sempre rifiutato di pagarne il prezzo e sacrificare, cioè, la sua libertà di scrivere come più gli piaceva.

Amava la vita con una felicità che si riscontra solo difficilmente fra la gente del cinema; gli piacevano tutti i film e trovava qualcosa di cui parlare anche nei peggiori. Soprattutto amava gli esseri umani, quelli che incontrava nei caffè, nei treni, nei parchi. Leggeva poco e possedeva a malapena una dozzina di libri, per lo più connessi ai suoi soggetti. Divorava i giornali. Il poco denaro che aveva lo dava agli altri per renderli felici.

Sono quasi tutti morti, quelli del gruppo che rese il cinema tedesco tanto famoso. Fra tutti, il nome di Carl Mayer rimarrà più a lungo nella memoria degli uomini, perché è da lui che gli altri attinsero la loro ispirazione. Egli apparteneva al cinema come nessun uomo prima di lui. Il suo corpo morì, il 21 luglio 1944, di cancro; il suo nome e il suo lavoro continuano a vivere. (*)

(*) Da *Documentary News Letter*, n. 3, 1944. Traduzione di Sonia Pagano.

Il mio lavoro nel cinema

di Hermann Warm

Unico rimasto in vita tra coloro che lavorarono alla scenografia del famoso *Gabinetto del dottor Caligari*, vorrei raccontare qualcosa su questo film di 44 anni fa, sulla produzione, la sceneggiatura, la regia, gli attori. Ma soprattutto sulla scenografia, la parte figurativa, la sua preparazione e la realizzazione in teatro; e infine sulle riprese. Voglio anche accennare al grande successo del film alla prima e poi in tutto il mondo. Ma non voglio nascondere che questo successo fu anche la causa di molte leggende e che qualche persona che in quel momento era estranea, volle in seguito apparire come un collaboratore. Molti significati segreti sono stati scoperti nel film, persino esagerazioni politiche.

Caligari è un film Decla; fu girato alla fine dell'estate 1919 nel « Lixie-Atelier » a Weissensee, presso Berlino. Dalla metà del '19 fino alla metà del '20 fu capo della produzione alla « Declafilm » l'attore e regista Rudolf Meinert, che poi all'inizio del '20 rilevò la Bioscop di Babelsberg (esattamente il 23 maggio 1920. W.Z.) formando la « Decla-Bioscop ». Erich Pommer, che era stato capo della produzione prima di Rudolf Meinert, ne riprese le redini nell'autunno del '20 e divenne uno tra i più geniali produttori, portando la produzione tedesca ad un livello mondiale. Dò come noti il gran numero di film realizzati da Erich Pommer (fino a *L'angelo azzurro* e *Il congresso si diverte*, i molti talenti da lui scoperti e lanciati, registi autori, attori, scenografi e operatori. Una lunga serie di grandi film fu realizzata sotto la sua guida. Invece, per quanto mi risulta, l'unico grosso fatto nella vita di Rudolf Meinert fu il *Caligari*. Questo film memorabile nella storia del cinema merita questa piccola precisazione storica: il produttore fu Meinert, non Pommer.

Ed ora, la sceneggiatura e l'inizio del lavoro. Il copione scritto da Carl Mayer e Hanns Janowitz mi venne consegnato da Rudolf Meinert alla presenza di Robert Wiene, che conobbi proprio in quell'occasione. Una breve conversazione senza particolare riguardo alla sceneggiatura, semplicemente un appuntamento per il giorno dopo: io avrei portato qualche proposta per le scene e l'arredamento.

Nel pomeriggio lessi parecchie volte il copione, ne feci un riassunto e cominciai delle elaborazioni scenotecniche; quel copione così diverso dagli altri, con il suo stile strano, mi entusiasmava sempre di più. Capii subito che nella progettazione e nella realizzazione delle scene bisognava allontanarsi dai consueti modi naturalistici. Le inquadrature, distaccate dal reale, dovevano avere una figuratività fantastica, grafica. Le immagini dovevano essere visioni, sogni, non vi dovevano essere

elementi di costruzioni riconoscibili, ma una folle pittura assimilata al tema. Ma se il film non doveva esser costruito con i consueti elementi scenici naturalistici, a questo punto dovevano intervenire dei pittori, degli artisti. Mi misi d'accordo con due pittori amici, Walter Reimann e Walter Roehrig, che avevano già dipinto per me scene e fondali di vari film. Eravamo ad un anno dalla fine della guerra mondiale: non erano tempi ricchi per gli artisti.

Discutemmo tra pittori fino a tarda notte, parlammo della mia idea, appena accennata, circa lo stile che le scene del film avrebbero dovuto avere. Reimann, che nei suoi quadri applicava la tecnica della pittura espressionista, sostenne la tesi che il tema del film avrebbe dovuto trovare una forma esclusivamente espressionista nelle scene, costumi, attori e regia. Quella stessa notte buttammo giù degli schizzi.

Al mattino dopo comunicai al signor Meinert e al dottor Wiene i risultati della notte precedente. Con i primi schizzi alla mano spiegai in forma succinta che solo una conseguente esecuzione secondo concetti espressionisti avrebbe potuto dare al film la sua piena e assoluta efficacia. Robert Wiene riconobbe immediatamente la possibilità e si dichiarò per la realizzazione in questo stile. Meinert, quale capo della produzione, volle riflettere attentamente e rinviò la propria decisione al giorno dopo. Fu positiva e conteneva alcune istruzioni: volle definire lo stile e la sua esecuzione come abnormi e disse che a questo concetto si doveva restar fedeli: quindi tutto doveva essere abnorme quanto era possibile immaginare. Il film doveva diventare un successo sensazionale; sia che la stampa lo giudicasse negativamente o positivamente, che la critica fosse distruttiva o lo ritenesse un'opera d'arte, l'esperimento sarebbe riuscito in ogni caso. Con questa decisione si concluse che il *Caligari* sarebbe stato realizzato nella forma pensata da noi almeno per quanto riguardava la scenografia, che nel film ha un ruolo preponderante. Il film appartiene a quel gruppo di punta che ha dato una spinta in alto a tutta la cinematografia, che ancor oggi conserva prestigio; il suo successo fu mondiale.

A questo punto vorrei tornare con la memoria a venti anni fa e ricordare il produttore Rudolf Meinert, che aveva portato a compimento la realizzazione del *Caligari*, nonostante le resistenze da parte della « Decla ». Nel 1940 Meinert venne prelevato dal campo di concentramento di Gurs, in Francia, e portato all'Est: poi è scomparso.

In circa due settimane completammo la preparazione: bozzetti di scene e vestiti, fabbisogno di scena. Furono scelti i progetti per le costruzioni, dei quali avevamo preparato diverse stesure. All'ultima parte della preparazione erano presenti anche Werner Krauss, Conrad Veidt e Friedrich Feher, perché prendessero confidenza con lo stile espressionista, le scene e i costumi. Gli autori della sceneggiatura Carl Mayer e Hanns Janowitz non si sono mai fatti vedere, né durante la preparazione, né durante le riprese; non presero neppure parte alle discussioni. Anche Erich Pommer rimase assente. Al mio stupore perché da parte dei citati signori non veniva mostrato alcun interesse ad un film che veniva creato in una forma nuova e originale, Meinert rispose che questa nuova forma, cioè l'elaborazione dell'ambiente voluta da Wiene, non era approvata da quei signori.

Finita la preparazione entrammo in teatro per la realizzazione. Per quanto possibile le scenografie furono allestite nell'ordine cronologico, per facilitare il lavoro del regista e l'assuefazione degli attori ai personaggi. Solo una scena era naturalistica: il giardino del manicomio con la panchina sui cui Francis siede e ascolta lo straordinario racconto del suo compagno di sventura. Gli autori hanno scritto in molti libri, brochures e programmi le loro idee sul *Caligari*, esprimendo qua e là le stesse cose; in taluni si trovano contraddizioni e affermazioni sbagliate, soprattutto sulle scene e i pittori che le hanno create, ed erano i responsabili di tutta la

parte figurativa. Nessuno allora ci fece notare che l'elaborazione scenografica del film ricalcasse il modo e lo stile di un Lionel Feininger, di un Walter Toff o di un Kubin: nessuno di questi pittori aveva nulla a che fare con il film, o avevano contribuito in alcun modo all'ideazione o alla realizzazione. Erich Pommer nel 1935, durante l'emigrazione in America, ha detto cose che non hanno nulla a che vedere con la produzione e gli autori delle scene; e lo stesso hanno fatto Kracauer ed altri. Si sono formate delle leggende, molte cose sono diventate misteriose e si può solo scuotere il capo di fronte alle imprecisioni del notissimo libro del Dr. Kracauer « Da Caligari a Hitler », quando scrive che il lento *fodu* ad iride in apertura sulla giostra alla fiera raffigura profeticamente il caos dei tempi futuri (1). Né Carl Mayer né Robert Wiene avevano pensato ai significati politici. E tanto meno noi pittori! L'avevano fatto i poeti dell'azione (e i pittori) negli anni precedenti alla guerra. Io ho lavorato per parecchi film scritti da Carl Mayer: dopo anni di lavoro comune ci conoscevamo molto bene. Mayer, autore notissimo, non ha sicuramente avuto simili presentimenti politici negli anni 1918-19. Non ho mai sentito da lui alcuna dichiarazione in proposito.

Werner Krauss, che era Caligari, e Conrad Veidt, che impersonava Cesare, avevano lo stesso spirito nei riguardi dell'opera: un continuo domandare perché le linee spezzate, gli ornamenti contorti e avvolgenti, la distruzione delle forme, le dissonanze di chiari e scuri, di toni altissimi e profondi. Le nostre risposte alle domande creavano una armonica entratura, un rinvenire l'espressione in consonanza con la scenografia già esistente. Purtroppo alla regia non è riuscito di fondere le figure di ruoli minori e delle comparse nelle forme dell'ambiente.

Il successo commerciale di un film spesso fa sì che al primo film di un certo genere, di un certo tema, segua una serie di film simili: la cosa fu particolarmente evidente dopo il *Caligari*. Anche Wiene volle sfruttare la congiuntura con altri film: *Genuine*, *Raskolnikow* e *Orlacs Hände*; Paul Wegener con il suo secondo *Golem*, Paul Martin con *Von Morgen bis Mitternach*, Murnau con *Nosferatu*. Di tutti questi i film di Wiene erano i più deboli (2).

È evidente da tutti questi film che una materia data non può esser nobilitata da una scenografia o da qualcosa di estraneo alla sua essenza, ma solo da qualcosa che le sia pertinente. Questa mia opinione non è di oggi. Voglio aggiungere che la scenografia deve restare come uno sfondo su cui si svolge l'azione; essa riflette e sostiene l'attore che deve essere il fatto principale. In *Caligari* il rapporto è invertito. In questo unico, speciale caso devo sottolineare che la scenografia è diventata il mezzo espressivo principale. Nella mia 50enne esperienza professionale ho imparato che un incontro ideale di intendimenti tra i collaboratori di un film è il presupposto per la riuscita dell'opera, ma accade di rado. È molto significativo se si può collaborare alla riuscita di un buon film. Credo di aver fatto da 160 a 170 film, di cui 20 buoni e due eccezionali: *Caligari* e *La passion de Jeanne d'Arc*.

Dreyer appartiene a quei registi che ancor oggi concedono molto al film dal

---

(1) Kracauer arrischia altre illazioni dello stesso genere a proposito del film *Vittoria all'Ovest*, nell'edizione originale del suo libro, che Erwin Leiser in una conferenza alla DIFF di Monaco ha interpretato diversamente.

(2) Quanto sia stata grande l'influenza del *Caligari* lo provano non solo i film girati in seguito da Wiene ma i film sovietici *Aelita* (1924) e *Il mantello* (1926), come pure certi film americani con scene disegnate (Lewis Jacobs cita alla fine degli anni '20 *One Glorious Day*, *Hollywood* e *Beggars on a Horseback* di James Cruze) Non esente da influssi fu *La petite marchande d'alumettes* (1928) di Renoir, con scene di Erik Ages, che lavorò anche con Dreyer, e *Nana* (1926) (con scene dell'allora regista d'avanguardia Claude Autant-Lara, che più tardi, nel 1955, fece un film totalmente nella maniera del *Caligari*: *Marguerite de la nuit*); e soprattutto nella Germania Orientale è da ricordare Gottfried Kolditz con *Der iunge Engländer* (1958)

lato figurativo; per me è stato come un maestro che diriga un'orchestra: sa coordinare in modo meraviglioso i collaboratori. È stata la più straordinaria collaborazione in un film, quella che ho sperimentato in *Jeanne d'Arc.*

Vi è stata poi una seconda collaborazione: quella di *Vampyr*. Ma la scenografia era reale, tranne la chiesa, che, non essendo adatta allo scopo, fu trasformata da me: attorno vi costruii un cimitero.

Certo in tempi posteriori, nel *Wozzeck* (1947), ambienti e strade furono usati come forte mezzo espressivo,. anche se non nella forma esasperata di *Caligari.* Io stesso sono sempre rimasto dell'opinione che la scenografia deve restare un sottofondo all'azione, sebbene pensi che i registi e i produttori di oggi hanno degradato l'elemento decorativo a una forma insignificante.

Interessante fu pure il lavoro con Fritz Lang e molto bello quello con Murnau. Il fascino di Murnau era produttivo e ispirava, mentre Lang era un uomo che vedeva in modo pittorico. Ho avuto un notevole successo con le scene di *Helden*, che sono state le più interessanti costruzioni degli ultimi anni nel cinema tedesco. Poi nessuno ha più mostrato desiderio che io lavorassi per un film, e anche la Bavaria, alla quale il film aveva portato grossi vantaggi, non mi ha più interpellato... (*)

Filmografia di Carl Mayer

1919 **DAS KABINETT DES DR. CALIGARI** — **r.**: Robert Wiene - **p.**: Decla, 1919 - **sc.**: Carl Mayer, Hans Janowitz - **f.** Willy Hameister - **scg.**: Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reimann (del gruppo « Sturm ») - **int.**: Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, Friedrich Feher, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger - p. pr.: febbraio 1920.

1920 **JOHANNES GOTH** — **r.**: Karl Gerhardt - **p.**: Decla - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: A.O. Weitzenberg - **scg.**: Franz Seemann - **int.**: Ernst Stahl-Nachbaur, Carola Toelle, Loni Nest, Werner Krauss, Joseph Rehberger, Clair Creutz - p. pr.: marzo-luglio 1920.

DER BUCKLIGE UND DIE TANZERIN — **r.**: F.W. Muranu - **p.**: Helios Film - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Karl Freund - **scg.**: Robert Neppach - **int.**: Werner Krauss, Sascha Gura, Paul Biensfeldt, John Gottowt, Anna von Daalen, Henri Peter Arnolds, Bella Dolini - p. pr.: luglio 1920.

GENUINE — **r.**: Robert Wiene - **p.**: Decla - Bioscop - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Willy Hameister - **scg.**: Cesar Klein, Walter Reimann - **int.**: Fern Andra, Hans Heinrich von Twardowski, Ernst Gronau, Harald Paulsen, Albert Bennefeldt, John Gottowt, Lewis Brody - p. pr.: inizio 1920.

DER DUMMKOPF — **r.**: Lupu Pick - **p.**: Rex-Film-Gesellschaft - **sc.**: Carl Mayer dalla **pièce** di Ludwig Fulda - **int.**: Paul Heidemann, Lupu Pick, Ruth von Wedel, Rosa Valetti, Max Adalbert,

(*) *Da* Meine Arbeit beim Film, *in « Filmkunst », n.* 43, *Wien* 1965. *Traduzione di Riccardo Redi.*

Else Eckersberg, Fritz e Frida Richard, Otto Treptow, Eugen Rex, Hans Fischer, Lupu Pick - p. pr.: marzo-luglio 1920.

DER GANG IN DIE NACHT — **r.**: F.W. Murnau - **p.**: Goron Film - **sc.**: Carl Mayer dallo scenario danese « Il vincitore » di Harriet Bloch - **f.**: Max Lutze - **scg.**: Heinrich Richter - **int.**: Olaf Fönss, Gudru Bruun Steffensen, Erna Morena, Conrad Veidt, Clementine Plessner - p. pr.: gennaio 1921.

DAS LACHENDE GRAUEN — **r.**: Lupu Pick - **sc.**: collaborazione di Carl Mayer - **p.**: Decla - **scg.**: Robert Herte, Walter Röhrig (1).

1921 **BRANDHERD (Torgus, Toten-Klaus, Verlorene Moral)** — **r.**: Hanns Kobe - **p.**: Centaur Film - **sc.**: Carl Mayer da una vecchia leggenda islandese - **f.**: Karl Freund - **scg.**: Robert Neppach - **int.**: Eugen Klöpfer, Hermine Strassmann - Witt, Adele Sandrock, Gerd Fricke, Marija Leiko, Kate Richter, Ferdinand Gregory, Gerd Fricke - p. pr.: marzo 1921.

SCHLOSS VOGELOD (Die Enthullung Eines Geheimnisses) — **r.**: F.W. Murnau e Berthold Viertel - **p.**: Uco - Film della Decla-Bioscop - **sc.**: Carl Mayer dal romanzo omonimo di Rudolf Stratz - **f.**: Fritz Arno Wagner e Lazslo Schaffer - **scg.**: Hermann Warm - **int.**: Julius Falkenstein, Arnold Korff, Georg Zavatzky, Paul Bildt, Olga Tscheschowa, Paul Hartmann, Lohtar Mehnert, Eduard von Winterstein, Rosa Valetti, Dieter Blütner, Walter Kurth Kuhle, Hermann Valentin, Robert Leffler, Loni Nest, Lulu Kyser - Korff.

SCHERBEN — **r.**: Lupu Pick - **p.**: Rex della Ufa - **f.**: Friederich Weinmann - **int.**: Werner Krauss, Hermine Strassmann, Witt. Edith Posca, Paul Otto - p. pr.: maggio 1921.

GRAUSIGE NACHTE — **r.**: Lupu Pick - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Theodor Sparkuhl - **int.**: Edith Posca, Adele Sandrock, Arnold Korff, Alfred Abel, Werner Krauss, Paul Walker, Paul Eberty - p. pr.: agosto 1921.

DIE HINTERTREPPE — **r.**: Leopold Jessner e Paul Leni - **p.**: Henny Porten - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Carl Hasselmann e Willy Hameister - **scg.**: Paul Leni - **int.**: Henny Porten, Fritz Körtner, Wilhelm Dieterle - p. pr.: 11 dicembre 1921.

PHANTOM — **r.**: F.W. Muranu - **sc.**: Carl Mayer - **scg.**: Hermann Warm - int.: Alfred Abel, Lil Dagover, Lya de Putti.

1922 **VANINA (Vanina Vanini, Vanina oder die Galgenhochzeit)** — **r.**: Arthur von Gerlach - **sc.**: Carl Mayer dal racconto di Sthendal - **f.**: Frederick Fuglsang - **scg.**: Walter Reimann - **int.**: Asta Nielsen, Paul Wegener, Paul Hartmann, Bernhard Goetztke, Georg Alexander, Raul Lange - p. pr.: 1922.

1923 **ERDGEIST** — **r.**: Leopold Jessner - **p.**: Richard Oswald - **sc.**: Carl Mayer dalla **pièce** di Frank Wedekind - **f.**: Axel Graatkjaer - **scg.**: Robert Neppach - **int.**: Asta Nielsen, Abert Bassermann, Rudolf Forster, Alwa Schön, Carl Ebert, Anton Hienrich George, Alexander Granach. - p. pr.: 1923.

TRAGIKOMEDIE ODER DER PUPPEN MACHER NIANG KING — **r.**: Robert Wiene - **p.**: Lionardo Film - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Willy

(1) Questo film è registrato dal volume *Carl Mayer - Ein Autor Schreibt mit der Kamera* di Rolf Hempel (Henschel Verlag, Kunst und Gesellschaft Berlino, 1968) dal quale abbiamo desunto anche altri dati.

Hameister - **scg.**: Cesar Klein - **int.**: Werner Krauss, Lia Eibenschütz, Lucie Mannheim, Georg Jurowski - p. pr.: giugno 1923.

SYLVESTER — **r.**: Lupu Pick - **p.**: Rex - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Guido Seeber, Carl Hasselmann - **scg.**: Klaus Richter, Robert A. Dietrick - **int.**: Edith Posca, Eugen Klöpfer, Frida Richard - p. pr.: 1923.

1924 **DER LETZTE MANN** — **r.**: F.W. Murnau - **p.**: Decla dell'Ufa - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Karl Freund - **scg.**: Walter Röhrig, Robert Hertl - **int.**: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurtz, Hans Unterkirchen, Olaf Storm, Hermann Valentin, Georg John, Emmy Lyda - p. pr.: 23 dicembre 1924.

TARTUFF (Tartuffe) — **r.**: F.W. Murnau - **p.**: Ufa - **sc.**: Carl Mayer (da Molière) - **f.**: Karl Freund - **scg.**: Robert Hertl, Walter Röhrig - **int.**: Emil Jannings, Werner Krauss, Lil Dagover, André von Mattoni, Lucie Höflich, Rosa Valetti, Hermann Picha - p. pr.: 20 novembre 1925.

1925 **ZUR CHRONIK VON GRISHUUS** — **r.**: Arthur von Gerlach - **sc.**: Thea von Harbou (da un racconto di Theodor Storm), Carl Mayer - **f.**: Fritz Arno Wagner - **scg.**: Robert Herte, Walter Röbrig - **int.**: Paul Hartmann, Lil Dagover, Rudolf Forster, Arthur Kraussneck, Rudolf Rittner, Gertrud Welcker, Gertrud Arnold, Josef Peterhans, Hans Peter Peterhans.

1926 **DIE LETZTE DROSCHKE VON BERLIN (Alte Herze neue Herze)** — **r.**: Carl Boese - **sc.**: Carl Mayer - **int.**: R. Strauss, L. Heller, Lupu Pick, Hedewig Wangel, Maly Delschaft.

1927 **AM RANDE DER WELT** — **r.**: Karl Grüne - **p.**: Ufa - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Fritz Arno Wagner - **scg.**: Robert Neppach - **m.**: Giuseppe Becce - **int.**: Albert Steinrüch, Wilhelm Dieterle, Brigitte Helm, Camilla von Hallay, Ymre Raday, Erwin Faber, Max Schraeck.

BERLIN DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT — **r.**: Walter Ruttmann - **p.**: Fox Europa - **sc.**: Karl Freund, Walter Ruttmann, da un'idea di Carl Mayer - **f.**: Reiman Kuntze, Robert Baberske, Lazlo Schaffer - p. pr. 1927.

SUNRISE (A Song of Two Humans Sonnenaufgang) — **r.**: F.W. Murnau - **p.**: Fox, Hollywood - **sc.**: Carl Mayer dal racconto « Die Reise nach Tilsit » di Hermann Sudermann - **f.**: Charles Rosher - **scg.**: Rochus Gliese - **int.**: Janet Gaynor. George O'Brien, Margaret Livingstone, Bodil Rosing, I. Farrell Mac Donald, Ralph Sipperly, Jame Winton, Arthur Housemann, Eddie Boland, Ginna Corrado, Barry Norton, Sally Eilers - p. pr.: 29 novembre 1927.

1928 **FOUR DEVILS (Vier Teufels)** — **r.**: F.W. Murnau - **p.**: Fox - **sc.**: Carl Mayer, Berthold Viertel, Marion Orth dalla novella omonima di Hermann Bang - **f.**: Ernest Palmer, L.W. O'Connell - **scg.**: Robert Hertl, Walter Röhrig, William Desling - **int.**: Janet Gaynor, Mary Duncan, Nancy Drexel, Charles Morton, Barry North, J. Farrel Mac Donald, Jack Parker, Anne Shirley, Philippe de Lacy, Anita Louise. Andres Randolph, C. Mac Dowell, O'Day - p. pr.: 3 ottobre 1929.

1931 **DER MANN, DER DEN MORD BEGING (Nacht am Bosporus)** — **r.**: Kurt Pernhardt - **p.**: Terra - **sc.**: Hermann Kosterlitz, Heinz Goldberg, Carl Mayer - **f.**: Curt Courant - **int.**: Conrad Veidt,

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer

Heinrich George, Trude von Molo, Frida Richard, Friedrich Kayssler.

ARIANE — **r.**: Paul Czinner - **p.**: Nero film - **sc.**: Paul Czinner (da Claude Anet) e Carl Mayer - **f.**: Adolf Schlasy - **scg.**: Erich Zander - **int.**: Elisabeth Bergner, Rudolf Forster, Annemarie Steinsieck, Herta Guthmar, Theodor Loos, Alfred Gerasch, Nikolas Wassiliev - **m.**: Richard Strauss - p. pr.: 19 febbraio 1931.

1932 **DER TRAUMENDE MUND** — **r.**: Paul Czinner - **p.**: Pathé Cinema - Matador - **sc.**: Paul Czinner dalla **pièce** « Molo » di Henry Bernstein, e Carl Mayer - **f.**: Jules Krueger - **scg.**: Erich Zander, Karl Wener **int.**: Elisabeth Bergner, Rudolf Forster, Anton Edthofer, Margarete Hruby, Jane Fürt, Peter Kröger, Karl Hannemann, Ernst Stahl-Nachbaur, Werner Pledath, Gustav Püttjer, Willi Schur - p. pr.: 13 settembre 1932.

1939 **THE FOURTH ESTATE** — **r.**: Paul Rotha - **p.**: Ralist Film Unit - **sc.**: Paul Rotha e Carl Mayer - **f.**: James Rogers, Harry Rignold - **m.**: Walter Leigh - p. pr.: 1939.

(a cura di M. V.)

I film

Campanadas a media noche (*Falstaff*)

r.: Orson Welles - *s.*: dai lavori drammatici di William Shakespeare « Richard II », « Henry IV » (parte I e II), « Henry V »), « The Merry Wives of Windsor » - *sc.*: O. Welles - *f.*: Edmond Richard - *m.*: Angelo Francesco Lavagnino - *scg.*: José Antonio de la Guerra, Mariano Erdorza - *mo.*: Fritz Mueller - *int.*: Orson Welles (sir John Falstaff), Keith Baxter (principe Hal), John Gielgud (Henry IV), Margaret Rutherford (signora Quickly), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Norman Rodway (Henry Percy), Marina Vlady (Kate Percy), Alan Webb (« Justice Shallow »), Ton Beckley (Poins), Fernando Rey (Worcester), Walter Chiari (Silence), Michael Aldrige (Pistol), Beatrice Welles (il fanciullo), Andrew Faulds (Westmoreland), José Nieto (Northumberland), Jeremy Rowe, Paddy Bedford, Julio Peña, Fernando Hilbert, Andres Mejuto, Keith Pyott, Charles Farrell - *p.*: Emiliano Piedra e Angel Escolano per la Internacional Films Española / Alpina Prod. di Basilea - *o.*: Spagna-Svizzera, 1965 - *d.*: INC (regionale).

Terzo dei film scepiriani di Orson Welles — che riesce ad essere sempre e soltanto se stesso anche nelle opere derivate da testi teatrali — *Falstaff* si inserisce con autorità nella non lunga filmografia del regista, pur non riuscendo a ripeterne certi felici exploit per alcune appariscenti diseguaglianze del tessuto narrativo e una qual certa generale stanchezza dello stile, meno vivido e pungente che altrove.

Noi siamo tra quei pochissimi che, vent'anni fa, preferivano il « barbaro » — come fu detto — *Macbeth* di Welles all'elegante, e accademico, *Amleto* di Olivier; cioè l'opera, discutibile quanto si vuole ma autentica nei suoi valori originari, di un autore (Welles aveva già al suo attivo *Quarto potere, L'orgoglio degli Amberson* e *La signora di Shangai*) che reinventava secondo il suo talento un testo teatrale facendolo interamente suo, capace di una emozione autonoma veramente cinematografica, piuttosto che la trascrizione filmistica, sia pur essa brillante, di una messa in scena già collaudata e comunque condizionata dall'esperienza teatrale dell'attore inglese. Olivier, in sostanza, cercava di filmare con gusto e sensibilità la *sua* interpretazione di Shakespeare, mentre Welles lo adoperava — come più tardi adoperò il Kafka del *Processo* — per il suo personale discorso di autore.

Macbeth, e *Othello* che seguì qualche anno dopo, erano dunque in tutto e per tutto film di Welles: accusarli, come è stato fatto, di *barbarismo* e di *barocchismo* — due termini, tra l'altro, che dovrebbero essere antitetici — e di non essere scespiriani, non aveva molto senso. Quei film si riallacciavano agli altri del regista e ne completavano, se mai, la personalità: quella di un uomo estroso, dal forte temperamento creativo, che rifugge, non per calcolo intellettuale ma per vero istinto di artista, dagli schemi più usuali dello spettacolo cinematografico, ed è teso alla ricerca costante e difficile della verità.

I personaggi di Welles hanno infatti questo in comune: che sono analizzati dall'autore in tutte le loro contraddizioni con fermezza, ma senza dispetto, anzi con una sorta di suprema pietà. Sono dei vinti, anche quando, come nel caso del protagonista di *Quarto potere,* possono avere l'illusione di aver dominato, da prepotenti, la vita. Vittime di se stessi, prima che delle avversità, del male stesso di vivere, prigionieri, magari inconsapevoli, di un'angoscia esistenziale.

Anche *Falstaff,* che potrebbe a un primo esame apparire estraneo a questa problematica, rivela invece i tratti inconfondibili degli altri eroi di Welles. Ma per comprenderlo fino in fondo bisogna staccarsi dall'immagine che del personaggio ci ha dato Verdi. Il *Falstaff* di Welles non è quello delle *Allegre comari di Windsor*: vanitoso, buontempone, goffo, eterna vitima delle burle amorose, ma quello dell'*Enrico IV*, che pure assomigliandogli fisicamente e in certi atteggiamenti grotteschi, presenta un carattere più ambiguo e meno scoperto. Ma l'attenzione del regista, nonostante la propria somiglianza fisica con *Falstaff,* travalica il personaggio per appuntarsi piuttosto sul tema, che nel testo emerge, dell'amicizia: il rapporto cioè che intercorre tra *Falstaff* e il giovane Enrico che un giorno sarà re. Un'amicizia che sarà tradita, dopo la presa di potere da parte di Enrico, e che rende *Falstaff* un personaggio patetico dietro la maschera grottesca, anche lui un vinto.

Welles ha cercato di immergere i suoi personaggi nel clima autentico dell'epoca restituendola per scorci illuminati; ed è in questa direzione che ha ottenuto forse i risultati più validi. La sequenza della battaglia è una pagina memorabile, degna di una ideale antologia. Allo scontro dei cavalieri, che si trasforma subito in un massacro, alla ferocia dei loro gesti di morte, Welles ha impresso un ritmo che mozza il fiato e scaglia quasi lo spettatore dentro alla mischia, un rigore figurativo che richiama gli esempi della grande pittura italiana.

In questa sequenza allucinata, che assomma alla forza descrittiva il valore di un giudizio morale, ritroviamo il Welles che amiamo. Il suo stile violento, rapido, ossessivo — come la proiezione di un occhio implacabile — non ha nulla di virtuosistico (un sospetto che invece è difficile da allontanare dalle battaglie di Kurosawa). L'immagine cinematografica, come nel grande cinema, non riflette più la realtà, ma è la realtà stessa; il processo di identificazione è completo e assoluto.

Ma il film, purtroppo, non riesce a mantenere lungo tutto il suo arco la tensione di questo splendido episodio. Il racconto, in genere, non ha quella spinta nervosa che è propria dello stile di Welles. Procede con cautela, quasi indugiandosi sulla figura del protagonista che stenta

a prendere corpo al di là della sua presenza figurativa.

Ma non è tanto un difetto di recitazione a provocare lo scompenso narrativo che si avverte, per quanto nel *Falstaff* Welles come attore sia meno efficace e personale che negli altri film suoi o non, quanto piuttosto un errore di prospettiva. Welles, questa volta, ha troppo simpatia per il suo personaggio, non riesce ad analizzarlo a fondo, a dargli una natura dialettica. Ecco che allora si creano due diversi piani d'interesse: da una parte lo sfondo storico del racconto, che ha il suo diapason nella scena della battaglia, e dall'altra la storia del personaggio *Falstaff*. Questa frattura si riflette, inevitabilmente, nello stile che è tanto travolgente e personale nel primo caso quanto usuale, anche se sempre molto decoroso, nel secondo. Ma queste riserve non possono incidere sul giudizio complessivo del film che resta, con i suoi limiti, un film d'autore in un'epoca che sempre più tende all'appiattimento delle personalità, all'esaltazione di mode alienanti.

Giovanni Leto

Petulia
(Petulia)

r.: Richard Lester - *s.*: dal romanzo « Me and the Arch Kook Petulia » di John Haase - *adatt.*: Barbara Turner - *sc.*: Lawrence B. Marcus - *f.*: (technicolor): Nicolas Roeg - *m.*: John Barry - *scg.*: Tony Walton, Deon Tavoularis - *mo*: Anthony Gibbs - *int.*: Julie Christie (Petulia Danner), George C. Scott (Archie Bollen), Richard Chamberlain (David Danner), Arthur Hill (Barney), Shirley Knigt (Polo), Pippa Scott (May), Kathlein Widdoes (Wilma), Roger Bowen (Warren), Richard Dysart (impiegato del motel), Ruth Kobart, Ellen Geer (suore), Lou Gilbert (Howard), Nat Esformes Mendoza), Maria Val (signora Mendoza), Vincent Arias (Oliver), Eric Weiss (Michael), Kevin Cooper (Stevie), Joseph Cotten (Danner), The Grateful Dead, Big Brothers and the Holding Company, membri del Committee e dell'A.T.C. Company - *p.*: Raymond Wagner e Denis O'Dell per la Petersham Films *o.*: Gran Bretagna, 1968 - *d.*: Warner Bros.

Chi, con prosaica saggezza campagnola, paragona il ritorno ai vecchi amori con la minestra riscaldata, e aggiunge che quanto più veemente e appassionato e felice fu il primo incontro, tanto più insipido, deludente e polveroso è il nuovo, troverà la smentita, o l'eccezione, che sarebbe poi, a detta dei più, quella che conferma la regola: la troverà, però, non nel campo dei sentimenti, ma in un terreno che dai sentimenti è lontanissimo, il cinema. Hollywood è tornata al suo vecchio, grande amore, la commedia sofisticata: e ha infilato, di primo acchito, due film di eccezionale riuscita, i migliori dell'anno, finora, sul nostro circuito commerciale, peraltro depresso: *Il laureato* di Mike Nichols e *Petulia* di Richard Lester.

Naturalmente, poiché la vecchia amante non si sognerebbe di ripresentarsi con il vestito di dieci anni prima (e qui gli anni trascorsi sono trenta e più) così la commedia sofisticata di oggi riveste abiti nuovi, assai più vistosi e drammatici di quelli di un tempo. Negli anni trenta, infatti, la commedia sofisticata rivestiva, molto bene, il nulla: sorrisi, ipotesi, scambi di battute, scintillio di cinismo nel salotto miliardario, a parte del vecchio maggiordomo, e del fratello teneramente alcolizzato, sognuzzi vezzeggiati, autoironia e lieto fine in tono minore. In *Petulia,* cioè

nella commedia sofisticata degli anni '70, succedono al contrario un mucchio di cose, e tutt'altro che trascurabili. C'è Petulia, affascinante, vitalissima e un po' sciocchina, che ha un marito bello giovane e ricco. Che lei tiranneggia e tormenta e tradisce? Potrebbe sembrare. In realtà, di quella situazione, Petulia è vittima, e non carnefice, di un marito più o meno psicopatico, ma sicuramente sadico e violento. Lei, Petulia, avrebbe avuto bisogno di un altro uomo e quando lo trova nel taciturno e saggio Archie, medico stimato ma nemmeno alla moda, pensa che quella sia la sua grande occasione: magari non proprio l'occasione che salva una vita, ma almeno quella per vedere se le cose non avrebbero potuto andare diversamente e più serenamente di quanto non stanno andando. Avrebbero, forse, ma ormai è tardi. Perché Archie, pur separato e divorziando, ha giocato tutta la sua disponibilità in quel matrimonio andato a male, e a quello resta, un po' vischiosamente e ambiguamente legato, se non alla luce di quello che lui prova, certo di quello che ha provato, o avrebbe potuto trovare. Petulia, dal canto suo, ricerca coraggio e chiarezza interiore, ma tutta quella estroversione, quel cercare di imporsi e di forzare le situazioni, è spia di debolezza e di rassegnazione. Così, quando il marito, scoperto il tradimento, massacra Petulia di botte e la riduce quasi in fin di vita, e quando il suocero codino mette in atto ogni sorta di pressioni economiche e morali per « salvare il matrimonio », Petulia finisce per mollare. Rinchiuderà Archie nel dorato ma evanescente mondo dei ricordi e Archie farà lo stesso.

E la commedia sofisticata dove va a finire con quell'adulterio, il marito sadico e la povera Petulia in fin di vita? E' nel modo di guardare alle cose, perché la sostanza del cinema risiede qui e non necessariamente nei contenuti. Avviene cioè che è il modo di comunicare ad accentrare l'interesse e a costituire la nota dominante sostituendo in questo l'oggetto della comunicazione. Come, sia pure forzando in modo oltranzistico questo rapporto, sostiene il citatissimo Mac Luhan. *Petulia* è allora una commedia sofisticata per quel suo giocare sui tempi morti e non sugli avvenimenti, per quel suoi eliderli, sfumarli in un continuo gioco fra presente e passato, per quella sua costante ambiguità, mezza sorridente e mezza disincantata fra essere e dover essere. Dove però essere e *dover essere* finiscono con il coincidere e con il contrapporsi non fra di loro ma, unitamente, al *poter essere,* a quello che avrebbe potuto accadere ma non accade perché impedito dalla realtà, cogente, del fenomeno. Tutto il film si iscrive nel segno di questa ambiguità, che però è problematica e non evasiva, che si sviluppa sui sentimenti e suoi sogni e che si stempera poi in malinconico rimpianto. Così il clima letterario è quello, non nuovo ma sicuramente illustre, del tenero-e-crudele (Hemingway di *Fiesta* e soprattutto Scott Fitzgerald). Lester lo rinnova e lo ripropone con una straordinaria ricchezza di invenzione, negli episodi e nelle immagini, e con un linguaggio cinematografico di sorprendente intensità. Dimostrandosi maestro nel cavare più che nel mettere, nel cogliere la realtà della vita e non del fenomeno, operando cioè quell'operazione di sintesi che è fondamentale nella creazione artistica. Veda a tale proposito, il cortese spettatore, o ricordi, se come gli auguriamo ha già

visto il film, l'incontro di Archie con la moglie separata, di una precisione psicologica e sociologica allucinante, la gita con i figli e, sul piano più strettamente stilistico, la sinfonietta che precede il finale, con i cavi del ponte di San Francisco che divengono un elemento astratto e geometrizzante dell'inquadratura.

Petulia, infine, è una sommessa ma efficace lezione di cinema per il regista italiano, che può utilmente distogliere dal suo fastidioso naturalismo, dalla sua pretesa di dire tutto usando immagini sanguinolente di cui postula una stupida necessità, offrendogli un esempio di come si possa dire e far capire tutto facendo veder poco (e in pratica di come una cosa sia fare il cinema e un'altra riferire pedissequamente una storia attraverso le immagini). Il regista italiano, ancora, potrà apprendere dal film di Lester come si utilizza al meglio un bravissimo attore non popolare, come George Scott, e un'attrice popolarissima e non brava come Julie Christie.

Paolo Valmarana

Szegénylegények
(I disperati di Sandor)

r.: Miklós Jancsó - *s.*: Gyula Hernadi *sc.*: Gyula Hernadi - *f.*: Tomás Somló - *int.*: János Görbe (Gajdor), Tibor Molnár (Kabai padre), András Kozak (Kabai figlio), Gabor Agárdy (Torma), Zoltán Latinovits (Veszelka). *p.*: dallo Studio n. 4 della Mafilm - *o.*: Ungheria, 1968 - d.: Ital Noleggio cinematografico.

Ungheria 1860: il paese è ancora sotto lo *choc* della fallita rivoluzione di Kossuth; da un lato si tenta, come è uso dire, di salvare il salvabile, cercando un onorevole accordo con le autorità austriache; dall'altro gli ultimi partigiani del leader in esilio combattono disperatamente per tener vivi gli ideali del '48, sobillando i contadini e cercando di organizzare azioni di guerriglia. Nella regione di Szeged il compito di liquidare le bande viene affidato al conte Gedeon Ràday, un seguace di Kossuth, passato dall'altra parte della barricata. La storia di *I disperati di Sandor* è quella dei « mille briganti imprigionati nella fortezza di Szeged », tratta dalle cronache dell'epoca. Il conte fa prelevare i contadini della zona e li rinchiude nella fortezza, convinto che in mezzo ad essi ci siano i partigiani e, probabilmente, anche il loro capo Sandor. Il sistema messo in atto è quello della delazione. Non è un'impresa facile, però, con gente allenata ad ogni sorta di sofferenze, abile per istinto a mimetizzarsi, a evitare in tutte le circostanze (persino nella morte) l'isolamento, intuendo che l'isolamento è in questi casi l'anticamera dell'individuazione. Ma, a poco a poco, la crepa si forma nel muro dell'omertà e lentamente, in un gioco allucinante, nel quale il bastone si alterna alla carota, la resistenza ai cedimenti, il potere riesce a mettere le mani sulle vittime designate. Non su Sandor che non c'è, ma su tutti gli altri, i quali pagheranno con la vita la loro, in fondo, troppo accentuata volontà di sopravvivenza.

Nel panorama di profondo e meditato rinnovamento che la cinematografia ungherese ci va offrendo in questi ultimi anni, *I disperati di Sandor* si raccomanda in primo luogo per la sua volontà di rivisitare la storia patria partendo da una prospettiva progressista. Va detto che tale caratteristica non è avvertibile a prima vista, specie per chi, come noi, assiste alla rappresentazione da un palco occidentale.

Né, personalmente, ne avremmo rilevato l'importanza prioritaria senza leggere le dichiarazioni di Lukács rilasciate alla rivista *Filmkultura* a proposito degli ultimi film di Jancsó e di Andràs Kovàcs: « l'Ungheria non diventerà mai un paese veramente sviluppapo e civilizzato », afferma il filosofo, « se lo strato chiamato alla direzione intellettuale e politica non vedrà i contrasti nella storia ungherese e non odierà e non sentirà repugnanza per ciò che in essa è odiabile e detestabile ». Lukács, nella fattispecie, si riferisce alle alterazioni della storia provocate dalle tradizioni patriottiche e romantiche, e perpetuate anche in regime socialista sotto la spinta staliniana, che impresse alla revisione storica un carattere quasi sempre reazionario. « E' sotto Stalin », continua infatti Lukás, « che si è sviluppata la pratica per cui hanno finito per includere nella tradizione di Puskin e di Cernicevskyi anche il generale Suvorov che lottò contro la Rivoluzione francese, per presentarlo come un eroe socialista ».

Nel caso di *I disperati di Sandor* si trattava di affrontare un personaggio quale il conte Ràday, passato alla storia con la qualifica di uomo illuminato e aperto, grazie alla compiacente penna degli storici e degli scrittori dell'altro secolo, nonché al sottofondo di pigro patriottismo che continua a vegetare nell'animo della burocrazia socialista. La tradizione (mai smentita ufficialmente) dà del conte un giudizio positivo, considera la sua azione un valido contributo al « compromesso del 1867 », grazie al quale l'Ungheria ottenne una posizione di prestigio in seno all'impero degli Absburgo che a partire da quella data si chiamò appunto « impero austro-ungarico ». Fu quella una soluzione che soddisfece le ambizioni di casta e le ipocrisie patriottiche della classe dirigente ma che non si avvicinò neppure di un palmo agli obiettivi dei moti popolari del '48. L'Ungheria rimase un paese essenzialmente feudale, la popolazione rurale vide ribadita la sua servitù. Un'interpretazione classista della storia non può riconoscere, quindi, alcuna positività nel compromesso del '67 e alcun titolo di merito in coloro che, come il Ràday, contribuirono a renderlo possibile, tradendo gli ideali di Kossuth e della rivoluzione popolare. Dovrebbe, invece, ravvisare la parentela che lega il conte Ràday al conte Teleki e agli altri dirigenti ungheresi dell'anteguerra, colpevoli di aver consegnato il paese ai nazisti in cambio di effimeri vantaggi territoriali. A quanto pare ciò non è accaduto o non è accaduto in modo sufficiente, se Lukács ancora oggi sente la necessità di dire: « Non cesserò di gridare per questa questione e sono veramente lieto che i nostri eccellenti cineasti gridino insieme con me ». *I disperati di Sandor,* di conseguenza, non sfonda affatto una porta aperta, ma cerca di abbattere un mito tuttora radicato nella storiografia del paese.

Come veramente fa. Jancsó, a dire il vero, non si pone neppure il problema di scardinare il mito di Ràday: lo distrugge subito, fin dai titoli di testa, affidando allo *speaker* fuori campo il compito di illustrare brevemente la situazione. Quella che ci mostra Jancsó, è la macchina della repressione in atto contro « i mille briganti »: da un lato i persecutori, dall'altro le vittime, senza possibilità di equivoci, di perplessità. Inoltre, l'autore rifiuta premeditatamente la analisi psicologica: è un gesto che, come vedremo, si prefigge parecchi obiettivi, ma è anche un accorgimento necessario ad evitare di aprire un discorso coi propri personaggi, di sen-

tire le loro ragioni individuali e di essere costretti poi a tenerne conto.

Di conseguenza si potrebbe pensare a un film schematico, manicheo. E lo sarebbe se Jancsó avesse seguito le norme tradizionali dei film storici che, specie nei paesi socialisti, si vuole siano quanto mai semplici, chiari, evidenti, didascalici insomma, e perciò alieni da ricercatezze stilistiche e ambizioni sperimentali. Viceversa *I disperati di Sandor* presenta sin dalle prime battute il suo carattere insolito, demandando sbrigativamente, come abbiamo detto, ad uno *speaker* fuori campo l'illustrazione della vicenda storica. Noi non vediamo mai il conte Ràday; non vediamo neppure l'azione di rastrellamento che egli ha ordinata. In pratica, il film incomincia quando i « mille briganti » sono già stati catturati e il compito della repressione è ormai ridotto a secernere il grano dal loglio, cioè gli uomini delle bande dai semplici contadini. E, come all'inizio Jancsó non ci fa vedere la cattura delle vittime, così alla fine ci risparmia l'atto della loro eliminazione: il film resta limitato alla parentesi tra le due azioni principali, ossia alla enucleazione dei partigiani di Sandor dalla massa dei catturati. E' la descrizione di un meccanismo, lo svolgimento di un teorema, attraverso le geometrie di rigorosi movimenti di macchina, di lunghi piani-sequenza ravvivati da un calcolatissimo movimento interno di personaggi, di masse, di volumi, di blocchi di bianco, di nero e di grigio, e completati da una colonna sonora essenziale, fatta di rumori naturali e di un dialogo scarno, disadorno, ridotto ad un vocabolario di poche parole: le sole che servono ad impartire ordini senza spiegazioni e a rispondere evitando di dare delucidazioni. In tale scacchiera, il cui piano è costituito dalla *puszta,* le torri dalla fortezza di Szeged, le altre pedine dai persecutori e dalle vittime, l'annullamento delle psicologie è accentuato dalla scelta dei volti, intenzionalmente casuale. Nessun particolare iconografico lascia distinguere tra i persecutori i fautori del bastone da quelli della carota, e tra le vittime i delatori da coloro che rimangono fedeli alla consegna del silenzio.

A questo punto, la preoccupazione che il film cada nel manichesismo non ha più senso: quello che importa soprattutto a Jancsó, dato per scontato il carattere antipopolare e repressivo del « radaismo », è di mettere a fuoco un meccanismo, di dimostrare la sua invincibilità momentanea, quando si presenta in determinate condizioni. Che in ultima analisi sono quelle dell'universo dei *Lager*. Se è vero quello che ci insegna Croce, e cioè che tutta la storia è storia contemporanea, e se è esatto qello che afferma Bàlàzs, e cioè che il film coniuga soltanto il presente, *I disperati di Sandor* risponde perfettamente ai requisiti di attualità, ed è per questo che esso si fa apprezzare dovunque, anche dove sfugge l'importanza della polemica, per così dire, casalinga sulla retta valutazione del conte Ràday e dei suoi atti repressivi.

Callisto Cosulich

The Graduate
(Il laureato)

r.: Mike Nichols - *s.*: dal romanzo di Charles Webb - *sc.*: Calder Willingham, Buck Henry - *f.*: (panavision, technicolor): Robert Surtees *m.*: David Grusin - *scg.*: Richard Sylbert - *mo.*: Sam O'Steen - *int.*: Anne Bancroft (signora Robinson), Dustin Hoffman (Ben Braddock), Katharine Ross (Elaine Robinson), William

Daniels (Braddock), Murray Hamilton (Robinson), Elizabeth Wilson (signora Braddock), Brian Avery (Carl Smith), Walter Brooke (Maguire), Norman Fell (McCleery), Alice Ghostley (signora Singleman), Buck Henry (impiegato), Marion Lorne (miss de Witt) - *p.*: Lawrence Turman per la Embassy - L. Turman - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Dear-U.A.

Prodotto con sufficienza di mezzi nell'odiata capitale del cinema di consumo, elogiato da « Time », incoronato con l'iniquo « Oscar », baciato dal successo di pubblico al punto da salvare dal disastro quel discutibile personaggio che è Joe Levine, firmato da un uomo di bell'aspetto tenuto in considerazione anche dai rotocalchi per aver fatto vibrare d'amore la *Vedova* Jacqueline, *The Graduate* si presenza — per il critico preoccupato solo di tener il passo dei tempi — sotto una luce sinistra. Non sorprende che i « Cahiers » lo abbiano liquidato in otto righe; altri, presumo, si limiteranno a ricordarlo in virtù della presenza di Anne Bancroft, attrice difficilmente contestabile.

Questa « commedia a lieto fine » è destinata invece a mio avviso ad occupare un posto non marginale nella vera storia del cinema americano. E forse non ci vorrà molto perché la si consideri come un testo fondamentale nel panorama di quel dissenso culturale, espresso in cinema da indipendenti come Cassavetes e Warhol, e dagli autori di tre generazioni che, per operare, come suole oggi dirsi, all'interno del sistema, vengono relegati dalla critica miope nel « limbo » degli integrati: Richard Brooks, anzitutto e gli altri, da Howard Hawks ad Arthur Penn a Mike Nichols.

Che Nichols, appunto, dopo le basilari esperienze teatrali del « Second City », del « Village » e di Broadway, avesse tutte le carte in regola per entrare senza tirocinio nel novero degli autori del cinema americano, si capì subito, fin dal primo film, quel *Chi ha paura di Virginia Woolf,* che non soltanto diede corruschi bagliori al polveroso genere del teatro filmato, ma fece crollare d'un sol colpo, grazie anche alla spinta di un dirompente trionfo popolare, il fetiscente castello del codice Hays, dilatando le maglie dell'autocensura a correnti di libertà dalle imprevedibili positive conseguenze.

The Graduate segna un decisivo progresso nei confronti di quel film, di cui riprende la sconsacrante tematica: la demolizione totale della famiglia americana, baluardo del puritanesimo, del bempensantismo, secolare diga contro cui fino ad ieri sembravano destinati ad infrangersi tutti i tentativi dell'« One-Dimensional Man » americano per liberarsi dai miti, dalle alienazioni, dal conformismo attraverso una serie di reazioni autentiche, passionali, iconoclastiche.

Commedia, s'è detto, ma non per questo operina. Nel tumultuoso momento storico che vive la società americana, la commedia di Nichols si inserisce, meglio di ogni altro racconto apparentemente più impegnato (i recenti film di Jewison e Kramer, per esempio) con una forza di convinzione che ricorda, in chiave più adulta, quella con cui le « sophisticated comedies » annunciarono e commentarono il « New Deal ». *Lo scadimento di precedenti valori, il tramonto delle raffinatezze e della sicumera dell'età del jazz* (o di quella delle speranze tecnologiche) *si rispecchiarono in una fioritura di film satirici*, scrive, di quel genere ormai storico, Jacobs. *I protagonisti di questi film trovavano sempre nel matrimonio un'avventura che cancellava tutte le insufficienze del*

mondo esterno, aggiungono Rotha-Griffith. Nulla di più esatto per individuare il senso di un certo tipo di « happy end » più che altro apparente, qual è quello di *The Graduate.*

Ove comunque la satira diventa grottesco, e di quale spessore! Ben Braddock, il giovane laureato, è personaggio di lettura non facile, al di là dell'apparente godibilità di alcune situazioni in cui si trova coinvolto. Questa specie di Charlie Brown cresciuto troppo in fretta, questo timido, complessato giovanotto ventenne, che fino al momento del ritorno a casa si è ribellato solo al culto di Detroit in favore della scomoda ma rivoluzionaria spider del Portello, e che è stato — per la gioia orgogliosa di mammina — "Capo del circolo dei dibattiti, condirettore del giornale del college ai corsi inferiori, e direttore ai corsi superiori", nasce, più che da un qualsiasi romanzo, dal fondamentale testo di C. Wright Mills sui *White Collars. Il college,* da cui proviene Ben, *appare* — scrive Wright Mills — *come la culla delle professioni e delle semiprofessioni, e al tempo stesso è il segno distintivo della posizione sociale necessaria per avere accesso ai gradi superiori.* Si tratta, secondo una suddivisione dovuta sempre a Wright Mills, di uno di quei giovani che vengono considerati di belle o mediocri speranze *in riferimento alla proprietà.* E nel caso di Ben non c'è dubbio che le speranze siano *belle.* Nichols non ha neppure bisogno di spiegarne il censo, maestro com'è nell'arte di descrivere con una inquadratura sola, con un'allusione.

Ben ha studiato nel civilissimo Est, (ci vogliono quattro ore e mezzo di volo, come dice la hostess, per L.A. da N.Y., con un « non-stop »), la famiglia che lo riprende nel suo seno è esemplare: professionisti arrivati, villa con piscina tra Beverly Hills e Bel Air, amici fidati e fedeli, sentimenti e relazioni sociali a livello della « grande società ». E l'avvenire? *Plastica,* ammonisce icasticamente l'amico di famiglia che « deve dire a Ben qualcosa di molto importante ». Il destino del giovane sembra segnato, come quello dei pesciolini rassegnati nel piccolo acquario privato, anche se Ben, vagamente, vorrebbe che quest'avvenire *fosse diverso.*

Ed ecco che sullo smarrimento del giovane, tutt'altro che convinto del senso da dare al gioiello che si chiama vita, piomba come un libello eretico la signora Robinson. La storia della relazione carnale tra Ben e la migliore amica di famiglia, una signora puttana non tanto alcoolizzata da giustificarne la degenerazione, è descritta da Nichols durante mezz'ora di proiezione tra le più efficaci che il cinema americano ci abbia mai dato. Nel primo brutale tentativo di seduzione della donna s'inserisce tra l'altro la figura del marito, un memorabile buffone di mezza età che parla per frasi fatte (non meno bella è la scena del prefinale, con l'uomo doppiamente tradito, miseramente irato ed impotente: « non ti stringo la mano », « cos'è stata la tua porcheria? un segno di protesta? », « ti prego di non alzare la voce ») e che spiana la strada alla capitolazione erotica di Ben a più spesse perplessità indirizzato. Così il laureato trova una fatale diversione nell'esauribile vocazione della signora Robinson, scattante all'adulterio nella splendida scena satirica dell'appuntamento all'albergo, chiesa sconsacrata dalla buona società capitalistica (non si dimentichino, nel delizioso svolgersi di questa scena, le figurette degli osceni vecchi organizzatori del « party », espressione di quello che Ben ad ogni costo non vuole diventare).

A questo primo manrovescio in pieno viso della moglie americana esemplare, Nichols fa seguire una serie di non meno brucianti ceffoni. L'entrata in scena dell'ambigua Eliane, tortuoso personaggio di « teen-ager », è preceduto da una serie di sequenze di cui non si sa se apprezzare di più il significato o la tecnica che ne è al servizio. Porte e finestre si aprono e si chiudono su un Ben sconciamente pago di sé, che passa dalla finalmente goduta piscina, dopo l'immonda esibizione in divisa da subacqueo fattane dal padre, al peccaminoso letto popolato di mille signore Robinson tentacolari.

Sicché, quando per logica reazione nasce il rapporto tra Ben ed Eliane, il massacro della famiglia americana è già compiuto, l'ordine compromesso, l'incesto maturo, la rivoluzione, anche se non realizzata, ideologicamente esemplificata.

E' a questo punto — nella descrizione degli amori tra Ben ed Eliane — che il discorso di Nichols (anche se luminosamente empio per le giovani generazioni borghesi americane, avvezze alla descrizione di rapporti non più compromettenti della parola « boy friend », « girl next door » e tutt'al più « petting ») si fa meno graffiante, e che il film perde per breve tempo la sua compatta, travolgente autenticità. Ma la saldatura con le lucide enunciazioni iniziali si compie puntualmente nel finale. Dopo aver tentato invano di farsi sposare da Eliane lasciando che il rapporto con la madre sia pacificamente dimenticato, Ben non ha altra scelta se non il ricorso alla violenza. La confessione di Eliane, che gli rivela tra un ambiente universitario e l'altro (Berkeley, non a caso...) di essersi già concessa al promesso sposo, Carl Smith, gli fa aprire gli occhi su un avvenire per lei miserabile, preannunciato nel destino all'imitazione materna della tecnica dell'amplesso automobilistico. Quando Ben salva Eliane dal matrimonio compie un atto eroico, che va al di là della ribellione egoistica. Diventa un « leader », che strappa Eliana dalle braccia dei farisei e li chiude, facendosi proteggere da un Crocifisso veramente « provvidenziale », nella loro inutile chiesa. Eliane è redenta, Ben non tanto. L'« happy end », dicevo, è soltanto apparente. Un'America emblematica (ci sono, sull'autobus a guardare la coppia, tutte le facce « rappresentative ») guarda l'orgoglioso laureato con preoccupata ansia. E Ben non sorride più. Il suo sarà un domani oscuro.

Un testo così ricco di significati non credo abbia bisogno di ulteriori commenti. Che gli attori tutti corrispondano pienamente alle istanze dell'autore, mi pare ovvio. Val solo la pena di ricordare, tanto per ribadire che le opere più felici del cinema industriale raramente nascono solo dall'ingegno dell'autore, che produttore di *The Graduate* è Lawrence Turman, trentaduenne devoto ad Eugene Mc Carthy, debuttante nel mestiere con *The Best Man* e da allora preoccupato di non confondersi con « gli altri », i fabbricanti di denaro. Un giovanotto che farà strada, appartenente ad una specie che purtroppo difficilmente attecchisce al di qua dell'oceano.

Fabio Rinaudo

Romeo and Juliet
(*Romeo e Giulietta*)

r.: Franco Zeffirelli - *s.*: dal lavoro teatrale omon. di William Shakespeare - *sc.*: Franco Brusati, Masolino D'Amico, F. Zeffirelli - *f.* (technicolor): Pasquale

De Santis - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Renzo Mongiardino, Luciano Puccini, Emilio Carcano - *c.*: Danilo Donati - *mo.*: Reginald Mills - *int.*: Leonard Whiting (Romeo Montecchi), Olivia Hussey (Giulietta Capuleti), Murray Head (Il Coro), Keit Skinner (Baldassarre), Richard Warwick (Gregorio), Dyson Lovell (Sansone), Ugo Barbone (Abramo), Michael York (Tibaldo), Bruce Robinson (Benvolio), Paul Hardwick (Capuleti), Natasha Parry (Madonna Capuleti), Antonio Pierfederici (Montecchi), Esmeralda Ruspoli (madonna Montecchi), Robert Stephens (principe di Verona), Paola Tedesco (Rosaline), Roberto Bisacco (Il conte Paris), Roy Holder (Pietro), John McEnery (Mercuzio), Pat Herwood (la Nutrice), Milo O'Shea (Fra' Lorenzo), Aldo Miranda (Fra' Giovanni), Dario Tanzini (paggio di Tibaldo), Roberto Antonelli - *p.*: Anthony Havelock-Allan, John Brabourne e Richard Goodwin per la B.H.E. Verona Produzione-Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Gran Bretagna-Italia, 1968 - *d.*: Paramount.

E' singolare, o sintomatico, il fatto che ogni riduzione cinematografica del *Romeo and Juliet* di Shakespeare o teatrale, o televisiva e comunque facente parte della divulgazione presso la massa, sia sempre in ritardo rispetto al gusto più risentito, raffinato e sensibile. In altre parole: la riduzione di Cukor, con quella incredibile coppia di vecchietti che giocavano ai giovani o con un altrettanto incredibile John Barrymore nei panni di Mercuzio, era del 1936 e come gusto eravamo al 1916. La riduzione di Castellani sarebbe stata stupenda invece, nel 1936. Questa di Zeffirelli, che è senza dubbio la più vivace e la più moderna nel senso letterale del termine, poteva andar bene rispetto agli anni cinquanta. Perché questo fenomeno? Certo, la divulgazione di massa ha bisogno di accorgimenti plateali; e non per niente, presso gli sprovveduti, certe frasi d'amore possono sembrare degne di *Bolero Film* e la divina ironia di Shakespeare può parere un gioco elementare o ingenuo, e la sua barocca, elisabettiana sensualità può essere scambiata per grossolanità. Il fatto è che Shakespeare, come tutti i geni, sfugge a un giudizio lineare. La sua personalità, del resto, ricca di luci sfuggenti e torbide, la sua sensualità prorompente e sanguigna, il suo disperato amore per la vita, la sua tragicità violenta, appagano, di un pubblico medio, le esigenze più esteriori. Il resto è silenzio. O maniera. O modo di fare del cinema e di poter sembrare artisti raffinati, sensibili e *à la page*. *Romeo e Giulietta* è la più grande storia d'amore che sia mai stata scritta. Così come i sonetti di Shakespeare per un non tanto misterioso ragazzo, sono tra le testimonianze più alte della poesia: il « particolare », come in Proust, diviene universale, visione della vita nei suoi disperati contrasti, nelle sue più sottili angosce. La storia di Giulietta e di Romeo è la storia dell'amore di tutti i tempi sotto qualsiasi cielo. Quando due si amano veramente, la realtà (la società, la politica, la famiglia) congiura contro di essi. Quando non si amano, il gioco è fatto: tutto va benone, nel grigiore, nella mediocrità, nel conformismo, nella non-fantasia. Da un dato così semplice Shakespeare ricava tutta la disperazione e la dolcezza della sua storia di uomo, laico e religioso insieme, primitivo e insieme complesso, lineare e misterioso.

Le riduzioni cinematografiche di questo capolavoro sono state sempre mediocri e sempre lo saranno. Non parliamo poi di quegli « arrangiamenti » in chiave moderna (vedi un lontano Cayatte, quasi brutto) che è meglio passare sotto silenzio per la loro presunzione e per la mancanza totale di originalità. Una storia di amore, per essere raccontata, tutta-

via, non ha bisogno di originalità, né di scene sontuose né di ricche vesti né di volti, forse, particolarmente belli. Ha bisogno, anche se la parola è vecchia e fa ridere, di « cuore », e di una sensibilità da parte del regista, di una emotività tutta particolare, di una educazione sentimentale fuori dell'usuale. Altrimenti siamo nel rifacimento facile e si rivela il gioco, la speculazione intellettuale o commerciale. Castellani – strano a dirsi – non ebbe cuore per la immortale storia: lui che ne aveva avuto tanto per i piccoli eroi delle borgate romane, del nostro Sud straccione e spensierato e tragico, per la piccola borghesia di una Milano nebulosa e triste, memore del cameriniano primo tentativo *en plein air*. Strano a dirsi, ma il suo film era gelido, assente, pur se perfetto nella sua stilizzazione. Ma ogni inquadratura faceva dire: toh, un Beato Angelico, toh un altro maestro della pittura! Ora, al di fuori del solito discorso sulla « cinematograficità » di tale impostazione (discorso inutile perché Eisenstein o Welles possono fare della pittura ed essere ugualmente grandi artisti di cinema), bisogna dire che il discorso si bloccava, non andava oltre un formalismo squisito e delicato, così come Cukor non andava oltre l'impostazione di una recitazione da commedia degli anni trenta, e oltre il luccichìo di una fotografia tutta di studio, con le luci tutte a posto e i riflessi sulle labbra lustre e sulle guance della Shearer...

Zeffirelli, allora? Zeffirelli ha puntato sulla sensualità shakespeariana. Ora che sappiamo (al cinema, con molto ritardo) che la Giulietta deve avere quattordici anni e che il suo Romeo deve avere appena qualche traccia di peluria sulle gote rosate, ora che sappiamo che la società di allora era godereccia, cattolica e pagana, ora che sappiamo il peso greve del sangue di Shakespeare e la sua profonda tristezza di individuo, il gioco sembra facile. Per Zeffirelli lo è stato. A veder mio, Zeffirelli è stato leggero, più leggero che non ne *La bisbetica domata,* in cui la goffaggine oleografica, per niente aiutata dalla recitazione di due mattatori che sembrava dessero uno spettacolo di intrattenimento sul *set* per gli elettricisti e le comparse e i truccatori ed i costumisti del film, in cui, ripeto, questa oleografia di pessimo gusto (oh un Veronese, oh le dispense dei Fratelli Fabbri!) negava assolutamente quel che deve essere il cinema non dico per i critici e le persone colte ma per lo spettatore di media preparazione e sensibilità. Qui la carica di freschezza, di giovanile baldanza, di amore, sembra autentica: certo, siamo aiutati da diverse « persuasioni » non troppo occulte. Olivia Hussey, Giulietta, è stupenda, nel suo sbocciare alla gioia dei sensi, alla realtà fisica dell'amore: con quel volto sensuale, con quella espressione di gazzella, con quei movimenti di gattina e quell'aria furba, trasognata e golosa tipica di una adolescente di famiglia ricca e potente, grassa e prepotente, venuta ricca in città dalla campagna col suo peso di lussuria, di frenetica necessità di vivere. Meno convincente è Romeo (Leonard Whiting non mi sembra gran che, ma è un ragazzo comune) e anche probabilmente meno bravo come attore. La balia è una autentica invenzione. La scena del suo abboccamento con Romeo prima in piazza e poi in chiesa è un capolavoro di finezza introspettiva: non è cinema, non è teatro; è applicazione: cinema ap-

plicato, si potrebbe dire, come si dice fotografia applicata, arti applicate. Nessuno d'altronde può negare una carica di necessità spettacolare, sentimentale e figurativa al film. La storia d'amore sboccia quasi naturalmente, convince ancora; convincerà sempre, è vero, ma Zeffirelli l'ha narrata con senso della misura (troppe lungaggini nelle scene dei giovanotti che schermano e litigano e sciamano sulle piazze, e che paiono usciti da pitture del Sodoma – pardon – o da certe intuizioni di Raffaello, ecc.), con una pietà che, se è intinta nella maniera, non è purtuttavia lontana dalla delicata e misteriosa misura della poesia. Insomma, al di là dei generici discorsi di cui sopra (cinema-non cinema; oppure: con quei soldi Godard avrebbe potuto fare sei film e Bertolucci quattro), la traccia di Zeffirelli non mi sembra vacua, anche per la generosa, elementare insistenza sulla dimensione del « messaggio »: la bontà deve vincere, la pace deve trionfare sopra le guerre, che mietono vittime tra i più deboli e puri di cuore. Ancora una volta le lacrime sgorgano, ancora una volta i due innamorati si invocano e si incontrano sotto la luna, ancora una volta una storia d'amore simile a milioni di storie d'amore che sono successe in tutto il mondo e magari in maniera più fantastica e fatale insieme, può essere definita immortale. Il genio di Shakespeare ha trovato un illustratore, in Zeffirelli, che non ha peccato di freddezza, ma semmai, e per fortuna, di calore; non ha divorato il cuore della poesia ma l'ha messo a nudo, con una sincerità, una franchezza, uno spirito giovane che assolutamente non dispacciono, oggi.

Giuseppe Turroni

Custer of the West
(Custer, eroe del West)

r.: Robert Siodmak - *s.* e *sc.*: Bernard Gordon, Julian Halevy - *f.* (super technirama 70, technicolor): Cecilio Paniagua - *m.*: Bernardo Segall - *scg.*: Jean Pierre D'Eaubonne, Eugene Lourié, Julio Molina - *c.*: Laure De Zarate - *r. sequenze Guerra Civile*: Irving Lerner - *mo*: Maurice Rootes - *int.*: Robert Shaw (gen. George Armstrong Custer), Mary Ure (Elizabeth Custer), Jeffrey Hunter (ten. Benteen), Ty Hardin (magg. Marcus Reno), Charles Stalnaker (ten. Howells), Robert Hall (serg. Buckley), Lawrence Tierney (gen. Philip Sheridan), Kieron Moore (Capo pellerossa), Robert Ryan (serg. Mulligan), Marc Lawrence (il cercatore d'oro) - *p.*: Louis Dolivet, Philip Yordan e Irving Lerner per la Security Pictures - *o.*: U.S.A.-Spagna, 1966-67 - *d.*: D.C.I.

Custer's Laster Fight
conosciuto anche come "The legend of Custer"
(Custer il ribelle)

r.: Sans Wanamaker e Norman Foster - - *int.*: Wayne Maunder - *o.*: U.S.A., 1967 *d.*: 20th Century Fox. *Per altri dati vedere* (*a pag.* 88) *n.* 9-10, 1968.

Perché gli americani continuano a fare film sul generale Custer? Le celebrazioni spettacolari del « Ragazzo generale » precedono addirittura l'invenzione del cinema, come si rileva dai programmi del circo di Buffalo Bill che per primo mise in scena la battaglia del Little Big Horn. Mentre da quasi un secolo cronisti e storici vanno ripetendo che George Armstrong Custer (1839-1876) fu un pessimo comandante, vanaglorioso e impulsivo, il cinema insiste a farne un eroe della conquista del West. Vero è che anche da vivo il « Murat americano » esaltò la fantasia popolare per il suo coraggio, la sua chioma bionda da capellone e le divise fuori ordinanza. Ma il fatto che Hollywood non abbia mai abbandonato

l'argomento, dalle impacciate ricostruzioni dei primitivi ai trionfi del cinerama, dimostra che quella modesta sconfitta militare (sul campo del Little Big Horn caddero, il 25 giugno 1876, 212 militari del Settimo cavalleria) ferisce ancora l'orgoglio e stuzzica la cattiva coscienza. Del resto solo l'anno scorso un pronipote del maggiore Marcus A. Reno, che fu accusato di codardia dopo la battaglia e morì nel disonore, ha chiesto con tutta serietà la riabilitazione dell'avo; vittima, secondo il postulante, di una lunga e interessata persecuzione della vedova Custer, deceduta in tardissima età appena nel 1932 (vedi *Time,* 12 maggio 1967).

Fu il pittore Cassily Adams ad avallare originariamente la leggenda di Custer, dipingendo sull'onda dell'attualità il quadro intitolato « Custer's Last Stand », che diventò in migliaia di riproduzioni la pubblicità della birra Anheuser-Busch nei « saloons » del Far West. Adolphus Busch, acquirente del dipinto, seppe mercificarne il valore mitologico, sostituendo comunque alla figura originale di Adams un Custer ancora più atletico ed eroico (desumiamo la notizia dal volume di W. A. Graham *The Custer Myth,* dove si legge anche che l'originale del quadro, regalato dal proprietario al Settimo cavalleria, è andato distrutto in un incendio a Fort Bliss, Texas, nel 1946).

L'atteggiamento di Busch è tipico di un'operazione a più vasto raggio che si è svolta intorno a Custer. La stessa operazione che ha sostituito al termine « battaglia » il termine « massacro », quasi per limitare al livello di una sanguinosa imboscata l'onta di una sconfitta in piena regola. Custer fu l'idolo popolare di una guerra ingiusta, scatenata come una tappa dell'« escalation » per depredare e distruggere le nazioni indiane; e non a caso il personaggio torna in circolazione nell'epoca del Vietnam. E' ovvio che in un Paese ormai diviso dal dissenso, e nuovamente impegnato in una guerra contro un popolo sottosviluppato, ci si riproponga il problema se l'obbedienza dei militari debba essere cieca oppure secondo coscienza. Qualcosa di tutto ciò trapela in *Custer eroe del West,* affidato alla stanca esperienza di Robert Siodmak. Il film cerca di salvare Custer isolando la sua figura di combattente cavalleresco in un mondo dove la guerra è diventata un confronto tecnologico. Le maggiori responsabilità sono fatte risalire al generale Philip Sheridan, comandante dell'armata del West e disgraziato autore della frase « il solo indiano buono è quello morto ». Nei dialoghi fra Custer e Sheridan affiora il senso dell'ineluttabilità di un'espansione attuata senza remore morali, a prezzo di tradimenti e di soprusi. L'affarismo corrompe il potere, spingendolo verso una politica di genocidio nei confronti degli indiani, e i militari fanno le spese. Di questa programmazione Sheridan è il Machiavelli, Custer l'esecutore amareggiato: ed è efficace, nel film, la scena della scorreria nel villaggio indiano, dove i soldati di Custer uccidono donne e bambini per offrire a Washington la notizia di una grande vittoria militare. Tuttavia il film trabocca di chiacchiere e di effetti plateali: la plausibilità storica non esiste al di là del tema che abbiamo indicato e la ricostruzione della battaglia del Little Big Horn farà inorridire qualunque esperto di cose militari. Robert Shaw, che ricordiamo in *Un uomo per tutte le stagioni,* avrebbe potuto esprimere con finezza l'ambiguità di Custer in un film diverso.

Custer il ribelle, impersonato nell'abituale chiave avventurosa dallo atletico Wayne Maunder, accompagna l'eroe dal trasferimento a Fort Hays, dopo la fine della Guerra Civile, quando perse i gradi di generale e fu retrocesso a tenente colonnello, a una piccola vittoria contro i Sioux di Cavallo Pazzo. Siamo in piena fantastoria, benché siano usati i nomi di personaggi veri come il generale Terry, il capitano Miles Keogh (che morì a fianco di Custer e divenne celebre per il suo cavallo, Comanche, l'unico sopravvissuto alla strage) e il capitano Reno, quello del processo per codardia. Il film dimentica che Custer aveva una moglie amatissima e gli attribuisce un debole per la nipote del suo comandante; ma inventa anche un lungo rapporto da amici-nemici con Cavallo Pazzo, futuro artefice della riscossa indiana. Con inesauribile generosità Custer salva più volte il pellerossa da morte sicura; poi i due si scambiano battute come: « Chioma Gialla è uno stupido » e « Mi servi vivo, Cavallo Pazzo ». Tutto sommato bisogna riconoscere che era più attendibile uno dei primi film girati sull'argomento, *Custer's Last Finght* di Thomas Ince, anno 1912: una cronaca piuttosto sobria, resa con lo stile dell'attualità ricostruita. Al paragone *Custer il ribelle* fa la figura di un cattivo fumetto di fronte a una discreta stampa ottocentesca.

Tullio Kezich

Poor Cow
(Poor Cow)

r.: Kenneth Loach - *s.*: dal romanzo di Nell Dunn - *sc.*: N. Dunn, K. Loach - *f.* (eastmancolor): Brian Probyn - *m.*: Donovan - *scg.*: Bernard Sarron - *mo.*: Roy Watts - *int.*: Carol White (Joy), Terence Stamp (Dave), John Bindon (Tom), Kate Williams (Beryl), Queenie Watts (zia Emma), Geraldine Sherman (Trixie), James Beckett, Bill Murray (camerati di Tom), Ellis Dale (avvocato), Gerald Young (giudice), Gladys Dawson (Bet), Paddy Joyce (direttore dello studio fotografico), Ron Pember (Petal), Malcolm McDowell (Billy), Winnie Holman (la donna nel parco), George Tovey (I fotografo), Will Stampe (II fotografo), Rose Hillier (una cliente), Bernard Stone (III fotografo), John Halstead (IV fotografo), Peter Claughton (esaminatore scuola guida), Philip Ross (Shelley), Martin King (guardiano della prigione), Muriel Hunte (la donna nella prigione), James Thornhill (il prigioniero), Mo Dwyer (la moglie del prigioniero), Terry Duggan (II prigioniero), Julie May, Ian Christian, Liza Carrol, Tony Selby, Ray Barron, Sian Davis, Mike Negal, George Sewell, Chris Gannon, Philip Newman, Alan Selwyn, Wally Path, Hilda Barry, Joe Palmer - *p.*: Joseph Janni e Edward Joseph per la Vic-Fenchurch - *o.*: Gran Bretagna, 1967 - *d.*: Medusa (regionale).

Poor Cow è ricavato da un romanzo di Nell Dunn, pubblicato in Italia da Longanesi con il titolo, non originale di sicuro, di « Povero amore ». Lo scrittore firma, del resto, la sceneggiatura assieme al regista. Ma le cose interessanti, presenti nell'opera dell'inglese Kenneth Loach, non sono dovute all'« immaginazione narrativa » che, nel libro, deve essere piuttosto scarsa. Lo suggerisce l'inizio di *Poor Cow,* la parte più valida del film. Qui, non siamo di fronte a nessuna invenzione di fatti che, nel complesso, ricalcano una tradizione abbastanza scontata più che innovarla. Una ragazza, Joy, sposatasi troppo giovane a un modesto imbroglione, Tom, partorisce in ospedale. Il marito, per indolenza più che per indifferenza, non va neppure a trovarla. Tornata a casa Joy riprende la sua pigra vita mentre Tom organizza una rapina che, stavolta, lo porterà in carcere. L'interesse nasce, piuttosto, dalla costruzione del-

la sequenza e dall'articolazione del capitolo. Loach non si preoccupa della resa psicologica; la coesione tra brano e brano viene dal ritmo più che dalla logica che segue, si direbbe, una linea continuamente spezzata. Si veda l'attacco, molto bello, con il viso della madre e il figlio che sguscia dal ventre, a cui tiene dietro il ritorno a casa, ossia una serie di rapporti diversi da quelli immaginati. E, anche successivamente, davanti a noi appaiono dei visi, delle cose e non tanto dei caratteri, degli ambienti come capita nel romanzo tradizionale.

Dopo un avvio così stimolante (dal parto alla cattura di Tom, sotto gli occhi di Joy), Loach muta, d'improvviso, la propria scrittura. Ciò coincide con l'ingresso in scena delle due donne di mezza età che, come avviene nelle favole, hanno il compito di spiegare (o di nascondere) all'eroina le prove da affrontare. La prima, la zia che ospita Joy dopo l'arresto di Tom, assume la funzione della vecchia malvagia, e impaurisce la protagonista indicandole soltanto le difficoltà che l'attendono. Le consiglia, anche, di fare uso di due strumenti di perdizione (così, almeno, sono considerati nel mondo della favola): l'inganno e la astuzia. La seconda vecchina, quella buona, la chiromante, denuncia l'errore compiuto da Joy (le nozze affrettate), quasi l'origine d'ogni sua disgrazia, e le promette che, se saprà superare gli ostacoli che le sono riservati, troverà un giusto premio. Una casa, un uomo, un figlio, scoprirà in seguito la ragazza, sono le componenti della felicità sfuggente, del destino finalmente svelato (e perduto con la incarcerazione di Dave, l'uomo che le ha mostrato amore). Le figure della zia e della chiromante, si è detto, introducono in *Poor Cow* un timbro narrativo diverso da quello iniziale. Dopo il capitolo d'apertura, Loach ritorna ai moduli naturalistici. Le « istruzioni » della zia e la « rivelazione » della chiromante paiono tratte, di peso, da un film di Duvivier dell'anteguerra. Nessuna novità descrittiva distingue, poi, le sequenze del locale dove Joy incontra di nuovo, sotto le vesti della compagna, la strega cattiva che le prepara un'altra trappola. La ragazza non sa sottrarsi alla proposta dell'amica e la segue nello studio frequentato dagli « amatori » di fotografia. Con questa scelta, Joy si è, quindi preclusa la possibilità di raggiungere quanto promesso dalla strega buona; infatti, una volta intuito l'inganno, Dave la abbandonerà. Siamo davanti, in questa parte del film, all'utilizzazione di materiale di vecchia, se non vecchissima, derivazione: il racconto naturalistico che si richiama, per conto suo, alla favola tradizionale.

Ma, in *Poor Cow,* le disparità strutturali non si limitano agli esempi citati. Si rinvengono in esso ben tre linee: la storia « da giudicare » (una donna, separata dai due uomini che ha amato, si abbandona a facili incontri); il documento (certe annotazioni sulla spiaggia, al luna-park, nel bar dove Joy e l'amica « catalogano » i passanti); e, infine, l'intervista-confessione conclusiva. Qui, mutando ancora registro, Loach provoca un dialogo diretto tra lo spettatore e il personaggio. Quest'ultimo si rivolge al primo. Gli si confida; lo coinvolge in una storia da fare, in un giudizio da formare. E' probabile che tale diversità di modi e di toni sia dovuta a un'esperienza compiuta dal regista, a sceneggiatura abbozzata (se non finita), quando cioè gli era ormai impossibile modificare l'impostazione. Basti, intanto, una constatazione: la seconda e la terza linea strut-

turale del film sono quelle che permettono a Loach di ottenere risultati più convincenti.

Poor Cow porta la stessa data, il 1967, di *Torna a casa, Cathy,* un programma televisivo che, di recente, si è imposto al premio Italia. Il documentario romanzato, interpretato dalla brava Carol White, la protagonista di *Poor Cow,* illustra, seguendo le peripezie di una giovane coppia, la questione della crisi degli alloggi in Gran Bretagna. Il documento si affianca all'invenzione narrativa; la progressiva decadenza di una famiglia, sostiene Loach fornendo dati convincenti, è legata, se non determinata, da una precisa carenza sociale. La denuncia si esprime attraverso immagini di miserabili quartieri periferici, di squallidi uffici assistenziali, di disadorni ospizi. Il pubblico televisivo l'ha trovata così esatta da costringere, con interventi sui giornali, il governo ad affrontare il problema. La esperienza sociologica, compiuta dal regista durante la realizzazione di *Torna a casa, Cathy,* ha influito nella stesura di *Poor Cow* che si svolge, in parte, negli stessi luoghi dell'inchiesta sceneggiata televisiva. Si badi a certe annotazioni ambientali che, di prepotenza, si inseriscono nella vicenda e la dominano, infine, nella sequenza che vede Joy alla ricerca del figlio smarrito. Ma queste « occhiate » indiscrete su una sgradevole realtà sociale non si fondono sempre nel disegno, piuttosto prevedibile, prestabilito da Dun; contrastano, insomma, con l'originaria base romanzesca. Anche questo aspetto, come altri, finisce col rendere ambiguo *Poor Cow,* un film che, comunque, rimane di un certo interesse nel panorama del recente cinema inglese.

Francesco Bolzoni

Barbarella

r.: Roger Vadim - *s.*: dall'opera di Jean-Claude Forest - *sc.*: Jean-Claude Forest, Vittorio Bonicelli, Roger Vadim - *f.* (panavision, technicolor): Claude Renoir - *m.*: Bob Crewe, Charles Fox - *scg.*: Mario Garbuglia - *sc.*: Jacques Fonteray, Paco Rabane - *mo.*: Victoria Mercanton, Carlo Fabianelli, Dominique Amy - *int.*: Jane Fonda (Barbarella), Ugo Tognazzi (Mark Hand), Anita Pallenberg (Regina Nera), Milo (O'Shea (portiere Durand-Durand), Marcel Marceau (prof. Ping), Claude Dauphin (presidente pianeta Terra), Veronique Vendell (tenente Luna), Giancarlo Cobelli (rivoluzionario), Serge Marquand (tenente Sole), Nino Musco (generale), Franco Gulà (suicida), Catherine Chevallier (Stomoxys), Marie Therese Chavallier (Glossina), Umberto Di Grazia (cittadino Sogo), David Hemmings (Dildano), John Philip Law (Pygar) - *p.*: Dino De Laurentiis - *o.*: Italia, 1968 - *d.*: Paramount.

Ho guardato un paio di giornali. *Barbarella* vi è qualificato come un film discreto. E' incredibile per me che non ho le doti di un critico di mestiere ma nemmeno i vizi di taluni « professionisti » che hanno finito con l'innamorarsi a tal punto del loro linguaggio tecnico, da iniziati, che hanno disimparato l'arte di distinguere ciò che è bello da ciò che non lo è. Altra osservazione preliminare – il film mi pare sia vietato ai minori di 14 anni – e altra sorpresa. Come, un ragazzo di quindici anni è maturo per assistere a ciò che accade in *Barbarella?*

Prendete un fumetto, il peggior fumetto di fantascienza, di quelli, tanto per intendersi, destinati agli analfabeti di ritorno, aggiungetevi una buona carica d'erotismo, poi uno scienziato che ha inventato un raggio micidiale, il quale scienziato, manco a dirlo, viene rapito e portato a spasso nella galassia – una galassia, a dire il vero, che in fatto di dimensioni cosmiche è paragonabile, da

quel che si vede nel fiilm, a un posticino di campagna per prenderci il sole –, e poi che altro?, ah, ecco, lo scienziato diventa, che sorpresa, guardate un po'!, un po' pazzo – a essere franchi, con quella faccia somiglia più a un cuoco che a un genio del male che ambisce al dominio del sistema solare, anzi dell'universo – e il gioco di *Barbarella* è fatto. Non del tutto, però. La mancanza di fantasia è aggravata dalla presenza di un angelo, o uomo alato, o che altro sia, una specie di uomo-pollo che non si sa bene che stia a fare nella vicenda o che diavolo voglia simboleggiare, un angelone stanco che amoreggia pure lui ma che ripete sempre che un angelo non fa l'amore ma è l'amore. Come se questo non bastasse, ecco anche Matmos, la fonte del male, che è poi un liquido che bolle in continuità, che appesta la città di Soko, nel sedicesimo pianeta del sistema di Taoceti, e che non contento di bollire e di far capriole di luci quando s'arrabbia, a un certo punto si anima in una specie di drago ascensore e si mette a volare come un tappetone da mille e una notte.

Dopo di che, non chiedetemi di raccontarvi la trama perché giuro che io la sapevo prima di vedere il film, tante volte me la son vista ricucinare in quei fumetti per ragazzi poco fantasiosi che si leggono tanto perché ci capitano sottomano, in ore di ozio e di solitudine, quando per vincere la noia si leggerebbero magari anche le targhe delle automobili che passano. Ma, per dovere di cronaca, un po' di raccontino bisogna tentarlo. Dunque, questo Durand Durand, il professore, il solito professore che sa fare i raggi, è rapito. Il governatore della terra è preoccupato. Nel sistema solare e nell'universo intero regna la pace da migliaia d'anni. Se Durand Durand finisse prigioniero di un superstite monarca guerrafondaio, regnante su qualche residuo pianeta barbarico, che succederebbe? La guerra tornerebbe ad accendersi e a propagarsi nell'universo intero perché Durand Durand ha con sé il positronico, il famoso raggio misterioso che confina le armate nemiche, indovinate dove?, nella quarta dimensione. Pensa e ripensa, il governatore sapiente decide di spedire Barbarella a perlustrare i pianeti del sistema solare. Barbarella ha parecchie doti, sa guidare un'astronave, è simpatica, di bella presenza, non si sa mai. Barbarella parte, discorre parecchio con un cervello elettronico, che dimostra persino qualche inclinazione all'umorismo, e casca nel sedicesimo pianeta di cui sopra.

Primo incontro: Tognazzi, che fa l'accalappiabambini, cioè una specie di aio che controlla infanti e adolescenti sino a che sono maturi per essere consegnati allo Stato, che è poi il Gran Tiranno, che è poi una seducente strega assetata d'amore, di ogni tipo d'amore. Scena tenera tra l'accalappiabambini e Barbarella che, poverina, non sa nemmeno più cosa sia l'amore, perché lei conosce solo le passioni in pillole, che procurano la sincrovolontà, il sincrosmarrimento. Ma a ricordarle come si fa l'amore ci pensa l'accalappiabambini. Ma perché continuare? Il resto, ve l'ho detto, ve lo potete immaginare. Spunta un altro professore con la barba, il professore stravagante e buono, diciamo. Poi un rivoluzionario buffo che vuole abbattere la tiranna, orge alla Cleopatra con nudi abbondanti e formosi e il discorso potrebbe essere chiuso. Che altro dovrebbe dire un critico coscienzioso? Molte, molte altre cose. Che la fantascienza nel

film è un pretesto per dare la stura a scene erotiche che rasentano il disgusto. La scena d'amore pillolato tra Barbarella e il rivoluzionario è cosa da far meditare, come diceva un celebre personaggio. Da far meditare perché io non ritenevo che il cinepotesse scendere a un tale grado di pessimo gusto e di trivialità. Perché di questo si tratta, di pessimo gusto, di morbose sugestioni sessuali per tenere in piedi un film che, con le sue sole vicende fantascientifiche, richiamerebbe tutt'al più una dozzina di spettatori alla volta in sale di periferia. Badate bene, io non parlo soltanto di immoralità, parlo di fastosa stupidità. Un film, se è un'opera di arte, lo si fa con la fantasia. Se si rinuncia a questa magica ispiratrice, cosa volete che ne venga fuori? Un film come *Barbarella.*

Gennaro Manna

Mayerling
(Mayerling)

r.: Terence Young - *s.*: dal romanzo di Claude Anet, da documenti storici e dal romanzo « The Archduke » di Michael Arnold - *sc.*: Terence Young - *d. aggiunti*: Denis Cannan, Joseph Kessel - *f.* (panavision, eastmancolor stampato in technicolor): Henri Alekan - *m.*: Francis Lai - *scg.*: George Wakhevith, Maurice Colasson e Tony Roman - *c.*: Marcel Escoffier *mo.*: Benedik Rayner - *int.*: Omar Sharif (principe ereditario Rodolfo), Catherine Deneuve (Maria Vetsera), James Mason (imperatore Francesco Giuseppe), Ava Gardner (imperatrice Elisabetta), James Robertson-Justice (Eduardo, principe di Galles), Geneviève Page (contessa Larisch), Andréa Parisy (principessa Stefania), Ivan Desny (conte Josef Hoyos), Charles Millot (conte Taafe), Maurice Teynac (Moritz Szeps), Roger Pigaut (conte Karolyi), Fabienne Dali (Mizzi Kaspar), Véronique Vendell (Lisl Stockau), Bernard Lajarrige (Loschek), Moustache (Bratfisch), Mony Dalmès (baronessa Helen Vetsera), Lyne Chardonnet (Hannah Stockau), Jean Claude Bercq (duca Michele di Braganza), Jaques Berthier (principe Giovanni Salvatore), Howard Vernon (principe Montenuovo), Jacqueline Lavienne (Marinka), Roger Lumont (ispettore Losch), Jean Michel Rouzière (sovrintendente di polizia), Jacques Dorfmann (stud. protestatario), Anthony Stuart (capo giardiniere), Pierre Verneti (sarto di corte), Richard Larke (McTavish), Fred Vellaca (Lawson), Liane Dayde, Genia Melikova, James Urbain, Michael Nunes - *p.*: Robert Dorfmann, Maurice Jacquim per Les Films Corona-Winchester Film Productions - *o.*: Francia-Gran Bretagna, 1968 - *d.*: D.C.I.

Non sempre gli artigiani sono riconoscenti agli eroi che hanno decretato la loro fama. Terence Young, che è stato il regista delle prime avventure di James Bond, si è affrettato ad abbandonare l'agente segreto per riprendere la *routine* di un mestiere eclettico e ondivago. *Mayerling,* un « pasticcio » di grandi ambizioni spettacolari, è uno di quei film nei confronti dei quali è fin troppo facile avvalersi dell'ironia, sospendendo il giudizio di merito. Non tanto perché possano sussistere esitazioni a riconoscerne la natura di *kitsch,* ma piuttosto perché l'atteggiamento *high brow,* così diffuso tra i cronisti cinematografici, postula il disprezzo di chi non vuole sporcarsi le mani con l'intrattenimento dozzinale. La pubblicità, da parte sua, contribuisce alla collocazione del prodotto nel versante più deteriore con *slogans* che promettono « la più bella storia di amore di tutti i tempi ». La « storia d'amore », si sa, è quella che nello ultimo scorcio dell'Ottocento condusse al suicidio il Kronprinz Rodolfo e la baronessa Maria Vetsera nel padiglione di caccia del castello di Mayerling, nei pressi di Vienna. La vicenda viene qui riproposta sulla scorta del romanzo di Claude Anet che era alla base anche dell'omonimo film

realizzato dall'ucraino Anatole Litva negli anni trenta, la più nota delle numerose pellicole che si sono ingegnate a trarre « gastronomiche » emozioni dagli oscuri avvenimenti del 30 gennaio 1889.

Il prodotto di massa non aspira di solito alla supercigliosa qualificazione storica, che distoglierebbe il destinatario dalla sognante evasione del *loisir*. La storia evapora, suggerisce Roland Barthes. Sarebbe ingenuo attendersi che l'era francogiuseppina in cui fiorisce la vicenda sentimentale risultasse illuminata nelle luci e nelle ombre di una complessa civiltà, ma non è esagerato definire mitologica l'aureola che sovrasta la monarchia imperialregia. Si può dire, infatti, che nel tracciare il ritratto dell'arciduca Rodolfo l'odierna versione non dimentica del tutto il mosso retroterra politico che polarizzava attorno al principe ereditario i moti centrifughi del vecchio impero. Si intende: almeno sul piano delle intenzioni. Le quali per altro tendono a privilegiare i moventi psicologici del personaggio, segnato da una morbosa irrequietezza che, lenita dalle droghe, diviene noia abulica, romantico *spleen*.

L'aggiornamento di superficie, a cui le vaste intraprese produttive sono sensibili, ha le sue regole, talché le velleità riformatrici e quarantottesche non entrano mai in contatto con la nevrosi principesca, neppure in contatto dialettico. Non si va oltre le allusioni, insomma, gli ammiccamenti tangenziali, impedendo sempre alla storiografia più ammaliziata di recare quel contributo demistificante che avrebbe appannato la « poesia » della bella favola.

In realtà, la manipolazione romanzesca tipica del « film in costume » rientra nel dominio del mito, anche quando sembra ricorrere ad una maggiore precisione di particolari o ad una più informata definizione di avvenimenti. Il mito di cui si parla non è la trasfigurazione del reale propria di ogni attività artistica ma, come ha suggerito Claudio Magris ne *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna,* la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia ed illusoria, la sublimazione di una concreta società in un pittoresco mondo di fantasia. Nella sua pregnante indagine lo studioso triestino descrive la parabola del mito imperialregio, che costituì all'inizio il sostegno propagandistico nella lotta contro il risveglio delle forze nazionali, per poi divenire una sorta di tradizione letteraria capace di coinvolgere scrittori di alta qualità, dissolvendosi alla fine nella « proiezione per eccellenza della fumettistica nostalgia popolare per le teste coronate ». In questo senso, *Mayerling* rischia di risultare esemplare, una galleria di figure retoriche, articolata negli stereotipi dell'immaginario danubiano: anzi nel film stesso si può in qualche modo ripercorrere la calante traiettoria attraverso la quale il mito austroungarico, di cui incarna l'estremo riverbero, si declassa ed illanguidisce in mito dinastico, passione per le teste coronate, appunto.

La componente burocratica e quella sovranazionale fanno valere i propri diritti dietro la barba a scopettoni di Francesco Giuseppe, senza tuttavia trascurare l'altro aspetto del mito, l'edonismo sensuale. L'impero dell'aquila bicipite rappresenta anche nella finzione spettacolare del film la miope difesa contro ogni novità, ma l'immobilismo già degenera in disfacimento, copovolgendosi nella evasione godereccia. « Se la laboriosa pedanteria dell'imperatore suggeri-

sce il mito del burocratico e silenzioso riserbo », afferma il Magris, « la sua uniforme gallonata e la rigida etichetta aprono la strada alla celebrazione dei balli di corte, delle carrozze fastose e dei brillanti ufficiali. La narrativa, il teatro, la poesia e la musica creano il volto sfumato e inconfondibile della Vienna dei valzer, degli amori facili e sentimentali e del piacere di esistere ». La vitalità del mito è fuori discussione: sia pure appiattito dall'opaca semplificazione esso giganteggia anche nel film, che si compiace delle uniformi sgargianti e degli inviti a corte. Anche in *Mayerling* il Danubio diviene azzurro grazie alle cantanti melodie di Johann Strauss (sembra che un anziano funzionario di corte abbia detto: « Rigorosamente parlando, l'imperatore Francesco Giuseppe regnò fino alla morte di Johann Strauss »). Le ombre del dramma suggelleranno sì il racconto, senza tuttavia diradare la gaia celebrazione della spensieratezza viennese: nella distribuzione delle parti il film attinge all'ammanierato repertorio che prevede accanto all'altera padrona la maliziosa kellerina, la passione travolgente alternandosi agli spumeggianti amori. Le Mitzi e le Marike sono un richiamo ormai insostituibile della iconografia mitteleuropea come i violini tzigani che contrassegnano le tentazioni danubiane del cinema d'evasione. La sorridente favola del mondo di ieri non rinuncia anche agli aspetti secondari della sua tradizione confermando la leggenda di Venezia, capitale dello amore, e l'idillio strapaesano delle valli innevate, trapunte di barbuti cacciatori dal cappello con la piuma.

Non sembra inutile rifarsi ai presupposti mitologici dinanzi ad un film come questo che solleva la civiltà absburgica ai fasti di una lussureggiante convenzione spettacolare. Non tanto perché in *Mayerling* riecheggi la lucida consapevolezza che ha condotto un Arthur Schnitzler a svelare tutta l'epidermica frivolezza della *bella époque* austriaca o un Robert Musil a capovolgere il vagheggiamento dell'età perduta nell'ironia dissolvitrice: non si vuole certo confondere l'indagine severa e sofferta dei grandi scrittori con il modesto artigianato che ha di mira le platee più ingenue. La manipolazione intrattenitiva, che attinge a piene mani ai frequentati magazzini della letteratura e del teatro, è forse inconsapevole, ma non cessa per questo di essere meno significativa: anche se il mito ha qui raggiunto la sua dimensione più scontata fino a slittare nella nostalgia romantica che costituisce il fondamento di un ricco filone cinematografico, non è sterile ripercorrerne le « passività storiche ». Le vecchie ricette, che hanno avuto grande successo negli anni trenta, riaffiorano periodicamente sugli schermi: ieri le modeste commedie di provenienza austriaca, oggi le *conspicuous productions* internazionali che sfoggiano i propri soverchianti mezzi tecnici. « L'evasione sentimentale, tanto cara al grosso pubblico », ricorda Claudio Magris, « indossa volentieri le vesti absburgiche: Vienna e i valzer, le uniformi degli ussari e le bellissime donne austro-slave dell'Europa orientale, le pazzie degli arciduchi e l'impeccabile stile dei camerieri diventano le immagini preferite dei sogni popolari ».

Se le pazzie degli arciduchi sono tradizionali anche agli appuntamenti operettistici dello spettacolo, la passione e la morte costituiscono un binomio ampiamente collaudato nel divenire dell'immaginario: non occorre certo scomodare Denis de Rougemont per riconoscere il debito che

il romanzesco, letterario e cinematografico, ha da tempo contratto con il tema di amore-e-morte. L'*amour-passion* svolge un ruolo di primo piano in tutta la cultura di massa: in questo senso *Mayerling* non è lontano dalla impaginazione drammatica e dalla strategia effettistica di un *rotocalco*. Non è certo un'affermazione peregrina quella di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno per i quali « film, radio e settimanali costituiscono un sistema ». L'immaginario slitta nella cronaca e i diversi mezzi della *mass communication* tendono all'unisono della più completa standardizzazione, provincie di uno stesso impero di cartapesta: se il rotocalco invade lo spazio del romanzo, questo ripropone gli ingredienti del primo, rimescolando le consuete ricette, tra le quali corre ormai aria di somiglianza. Gli stereotipi che sono alla base della drammaturgia cinematografica e quelli che consentono la « messa in pagina » dei fatti di cronaca non sono molto diversi: anche nei secondi si afferma debordante la presenza della passione, della morte e del destino. « L'universo del fatto di cronaca », ricorda Edgard Morin ne *La industria culturale,* « ha questo in comune con l'immaginario: anch'esso infrange l'ordine delle cose, viola i tabù, spinge all'estremo la logica delle passioni ».

La stessa struttura del film conferma che la scelta degli avvenimenti e della loro concatenazione non deriva dalle interne necessità della vicenda, ma dalla celebrazione della storia d'amore di un rampollo regale: i balli di corte si alternano ai fugaci incontri, i casti abbracci ai compensanti festini, le parate militari ai cerimoniosi risvegli. Il quadro di un'esistenza sacrificata nel luccichio delle divise e degli ori è punteggiato dagli incontri tra l'arciduca e l'imperatore e dai colloqui con l'imperatrice: nel momento stesso in cui l'investimento finanziario straripa dai bilanci amministrativi per imporre i contrassegni della sovranità all'attenzione frastornata dello spettatore, ne denuncia la « dolorante umanità » facendo di quell'imperatore e dell'imperatrice così preziosamente vestiti un padre e una madre come tanti altri, di quel palazzo così e così addobbato un'abitazione che, come tante altre, chiude in sè i propri segreti, le proprie miserie. Come gli altri, ma più degli altri; umano, più che umano: l'altalena tra « umanità » e « sovranità » è caratteristica, la passione popolare per i troni ha trovato in essa la sua sezione aurea. Il procedimento consente ad una certa stampa di portare settimanalmente alla ribalta i suoi divi, secernendo « una vera e propria sostanza romanzesca o drammatica travestita da informazione ». In Francia, giornali come *France-Dimanche* e *Ici-Paris*, in Italia testate come *Oggi, Gente, Stop, Novella* 2000 alternano per mesi i rovesciamenti dei rapporti quadrangolari tra Margaret, Elisabetta, Tony e Filippo ai rapporti triangolari tra lo Scià, Soraya e Farah Diba. « La regina dai fianchi augusti che vive i dolori, le angosce, e le servitù carnali di tutte le donne », è il veicolo di una sintesi, che l'iterazione della cultura di massa si incarica di diffondere. « Una sintesi ideale della proiezione e della identificazione », afferma Edgard Morin, « in cui la regina svela nello stesso tempo la sua sovranità e la sua estrema umanità, trasforma un annuncio in un flash spettacolare ». Il democratico olimpo dei divi ha accolto da tempo le dinastie regnanti, confermando i diritti del sangue blu: non è un caso che *Mayerling* si con-

cluda con un suicidio che, certo drasticamente, immunizza i purosangue dagli equivoci di un matrimonio bastardo. Lo spettacolo che si perde nelle spire di una dialettica così contraddittoria, non perde di vista la mistificazione della realtà sociale. « Mettere in luce che i re sono capaci di prosaicità », ammonisce Roland Barthes, « equivale a riconoscere che questo statuto non è loro più naturale dell'angelismo al comune mortale, constatare che il re è ancora di diritto divino ».

Orio Caldiron

The Magus
(Gioco Perverso)

r.: Guy Green - *s.*: dal romanzo omon. di John Fowles - *sc.*: John Fowles - *f.*: (panavision, De Luxe color): David Harcourt e Alan McCabe (II) unità) - *scg*: William Hutchinson - *mo.*: Max Benedict - *int.*: Michael Caine (Nicholas), Anthony Quinn (Conchis), Candice Bergen (Lily), Anna Karina (Anna), Corin Redgrave (capitano Wimmel), Takis Emmanual (capitano), Paul Stassino (Meli), Julian Glover (Anton), (Daniele Noel (Soula), Ethel Farrugia (Maria), Jerome Willis (il falso Wimmel), George Kafkaris (I partigiano), Stack Constantinou (II partigiano), George Pastell (Andress), Andreas Malandrinos (pastore), Stavros Christofidis (falso capitano) - *p.*: Jud Kinberg e John Kohn per la Kohn-Kinberg Prod. - *o.*: Gran Bretagna-USA, 1968 *d.*: Dear-20th Century Fox.

A prologo e a suggello di questo *Gioco perverso* si citano quattro versi di Eliot riguardanti l'incessante bisogno che l'uomo ha di esplorare la sfuggente realtà dell'esistenza e insieme l'ineluttabile approdo della ricerca stessa a quello che era il suo stesso punto di partenza, verginalmente riscoperto.

Dippiù, nella conclusione del film (che è poi la stessa conclusione del romanzo di John Fowles, sceneggiato dallo stesso autore, che il regista Guy Green si è limitato a « mettere in scena ») risuona quella interrogazione scettica e beffarda — « Che cos'é la verità? » — cui manca poco che si accompagni come risposta la stridula, ossessiva risata che risuona nel calare del sipario su ciascuno dei tre atti di *Così è (se vi pare)* di Pirandello.

Se si aggiungono ancora una buona dose di « climi allucinanti », per così dire, alla Poe, un certo tipo di « suspence » alla Hitchcock, qualche immagine fantasiosamente stravagante alla Fellini, appena un « sospetto » di epica civile ispirata alla Resistenza, tutto mescolandosi con il sale e il pepe di un immancabile erotismo, n'esce in definitiva un « cocktail » destinato a stordire lo spettatore illudendolo di assistere a qualcosa di estremamente « moderno » e perfettamente « à la page » con certi gusti sofisticati del nostro tempo.

Può anche accadere così che il povero spettatore possa attribuire quasi a sua colpa, a un suo difetto di preparazione, il fatto di capire poco e anzi niente, dopo tutto, di quanto ha visto trascorrere sullo schermo. Ma si rassicuri: l'oscurità, nel caso, è nelle regole del gioco, un gioco sostanzialmente più ambiguo che « perverso », le cui carte risultano truccate.

Si tratta, infatti, di una mistificazione deliberata, per cui proprio la confusa e indecifrabile natura del racconto, la sovrapposizione dei suoi diversi piani, le svarianti prospettive della realtà e della fantasia che vi si intrecciano, riescono evidentemente individuabili proprio come misura di uno spettacolo che cerca lo « choc » e la suggestione proprio nella moltiplicazione artificiosa delle sue ambiguità.

C'è forse un significato di fondo, almeno vago, in queste deliranti vicende (o immaginazioni) di un giovane professore d'inglese che si è volontariamente trasferito in una piccola isola greca? Probabilmente, nei ripetuti e sempre più sconcertanti incontri del protagonista con uno stranissimo tipo di stregone (*The Magus* è il titolo originale) che si presenta successivamente come medium, come psichiatra, e come regista cinematografico (sicché man mano cambiano anche le apparenze, e le giustificazioni, di una giovane bellissima donna che affascina lo stesso protagonista ma che a lui continuamente sfugge come un fantasma inafferabile) si deve cercare soprattutto di intendere la correlazione fra due cattive coscienze, il confronto fra due pentimenti.

Lo strano, anziano personaggio, istrionisticamente raffigurato da Anthony Quinn che (forse per via del paesaggio in cui è collocato) molto si ricorda del suo *Zorba il greco*, potrebbe dunque apparire come la reviviscenza immaginaria di un uomo morto oltre vent'anni or sono, all'epoca in cui era sindaco dell'isola e si trovò ad essere incolpato di complicità nell'eccidio di ottanta ostaggi compiuto dai nazisti per il fatto di non avere avuto il coraggio di uccidere con le sue mani, come gli era stato pur ignobilmente proposto, tre partigiani autori di un attentato. E l'immaginata reviviscenza dovrebbe dunque fondarsi sul fatto che il giovane professore può avere bisogno di commisurare su quella più vasta responsabilità, su quel più complicato e straziante caso di coscienza, il suo turbamento e il suo rimorso di essere stato la causa, per egoismo, per leggerezza, per fondamentale incomprensione, del suicidio di una giovane « hostess » che in lui disperatamente cercava un amore autentico e profondo. L'ipotesi sarebbe nel caso avallata dal fatto che, alla resa dei conti, quella stessa sontuosa e attrezzatissima villa sul mare nella quale il protagonista era solito incontrare il suo misterioso interlocutore, si rivela infine abbandonata, corrosa dal tempo e semidistrutta, senza neppure l'ombra di un abitante, mentre si sa del resto sin dall'inizio che il nome del suo antico proprietario è inciso da oltre vent'anni sopra una pietra tombale, al cimitero.

Ma queste sono soltanto induzioni opinabilissime, restando inteso che lo sforzo di un'interpretazione non è nel caso affatto assillante; tanto il film sembra accontentarsi degli episodici, abili effetti del suo illogico mosaico, delle raffinate suggestioni della sua colorazione ambientale tolta da certe autentiche « marine » della Grecia, e della efficace prestazione di un « cast » che, oltre a Quinn, s'impernia sulla maschera debitamente ambigua di Michael Caine, ottimo protagonista, e sulle grazie diverse, l'una più scoperta e l'altra più reticente, di Anna Karina

Gian Maria Guglielmino

Tre passi nel delirio

Epis. *Metzengerstein* - *r.*: Roger Vadim - *s.*: dal racconto omon. di Edgar Allan Poe - *sc.*: R. Vadim - *d. e comm. parlato*: Daniel Boulanger - *f.* (technicolor, eastmancolor): Claude Renoir - *m.*: Jean Prodromides - *scg.*: Jean André - *c.*: Jacques Fonteray - *mo.*: Hélène Plemmianinkov - *int.*: Jane Fonda (Frédérique),, Peter Fonda (Wilhelm), Serge Marquand (Hugues, il maggiordomo), Carla Marlier (Claude), Philippe Lemaire (Philippe), James Robertson Justice (il marchese), Don King (il tappezziere) - *p.*: P.E.A. Les Films Marceau - Cocinor - *o.*: Italia-Francia, 1967 - *d.*: P.E.A. (regionale).
Epis. *William Wilson* - *r.*: Louis Malle - *s.*: dal racconto di E.A. Poe - *sc.*: L. Malle

- *f.*: (technicolor e eastmancolor): Tonino Delli Colli - *d.*: Daniel Boulanger - *m.*: Diego Masson - *scg.*: e *c.*: Ghislain Uhry - *mo.*: Franco Arcalli - *int.*: Alain Delon (William Wilson), Marco Stefanelli (William Wilson bambino), Brigitte Bardot (Giuseppina), Renzo Palmer (il prete), Daniele Vargas (il professore), Katia Kristina (la ragazza), Umberto D'Orsi (Franz), Massimo Ardù.
Epis. *Toby Dammit* - *r.*: Federico Fellini - *s.*: dal racconto « Non scommettere la testa col diavolo » di Edgar Allan Poe - *sc.*: Federico Fellini e Bernardino Zapponi - *f.* (technicolor e eastmancolor): Giuseppe Rotunno - *m.*: Nino Rota - *scg.* e *c.*: Piero Tosi - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Terence Stamp (Toby Dammit), Salvo Randone (il sacerdote), Antonia Pietrosi (l'attrice), Polidor (un vecchio attore), Marisa Traversi, Rick Boyd, Brigitte.

Non è un film di alto livello artistico, ma piuttosto di alto livello commerciale: e la sua condizione è legata al produttore, Raymond Eger, che l'ha organizzato — il quale predilige film come *Il sangue e la rosa* — ed alla personalità dei registi che hanno partecipato al « trittico » e i quali ci offrono tutt'altro che una trasposizione cinematografica pedissequa dei racconti di Poe: *Toby Dammit* (Fellini), *William Wilson* (Malle), *Metzengerstein* (Vadim).

Tutti e tre, pur partendo da una « storia straordinaria », quale soltanto Poe può averla ideata, la rivivono con la propria sensibilità: e Fellini torna alla favola, Vadim vuol riassaporare nel racconto i lati più crudeli, accentuandone l'aspetto sadoerotico, Malle è il più suggestionato dalla storia del Doppio, ma con una vaga distorsione alla Musil: si direbbe colpito dal *Giovane Törless* di Volker Schloendorff, se non fosse stato il regista tedesco, che ha realizzato *Der Junge Torless* nel 1966, suo assistente negli anni di apprendistato con la *nouvelle vague*.

Toby Dammit è il meno debitore a Poe, e tutto inserito nel mondo di Fellini, dalla *Dolce vita* a *Giulietta degli spiriti*. Ritroviamo i gaudenti della *Dolce vita* e le maschere di *Giulietta*, la passerella di *Otto e mezzo* e le deformazioni scenografiche cui già preludevano *Le tribolazioni del dottor Antonio*: un contenuto, uno stile che è generato dalle stesse ricerche tecniche, alle quali specialmente negli ultimi film Fellini ha dato particolare importanza, come se sentisse un indebolimento della materia da trattare. La cerimonia di « Una vita per il cinema » — anche se è una *contestazione*, attraverso la ridicolizzazione, delle cerimonie delle premiazioni cinematografiche — inserita in questo episodio, che narra della pazzia, della insofferenza, del naufragio di un giovane attore che non crede più in se stesso e che cerca il suicidio, rientra in pieno nel mondo di Fellini e richiama formalmente al finale di *Otto e mezzo*. Gli aspetti patetici e grotteschi della cerimonia sono visti con il consueto compiacimento: sono personaggi, maschere, vestiti, che si riconoscono uno per uno come tra quelli amati, sofferti, « vissuti » — si direbbe — dal regista. Di Poe non resta che il nome di *Dammit* e la sua morte: senza il disseppellimento del cadavere per essere dato in pasto ai cani.

Debole come soggetto cinematografico, quasi ridotto a non aver più sostanza, *Toby Dammit* si riempie dei ricordi, delle nostalgie, dei miraggi cari a Fellini, con le sue attrici fuori della realtà, e il suo Polidor ormai semispento, maschera di stoffa. E' un film che mira tutto alla tecnica e al suo superamento. Le nebbie e i chiarori di *Otto e mezzo*, i colori di *Giulietta*, qui fanno posto

a un problema di luci, magistralmente giocato dalla fotografia di Rotunno: proiettori, lampadine, fari di auto. La tecnica, l'arredo, la illuminazione prendono il sopravvento. V'è un esibizionismo formale, un virtuosismo tecnico, che a momenti è fine a sé stesso.

Anche coi suoi limiti, *Toby Dammit* — che è impersonato da Terence Stamp nella piena direzione attorale del regista — ha tutto il fascino delle opere di Fellini, pur nello sfarzo artefatto del « signore decaduto » che ora cerca nel *Satirycon* la « conversione » di una favola che rischia di ripetersi.

Vadim tende al fumettistico (non è un caso che diriga quasi contemporaneamente *Barbarella*) e la sua personalità non incide che in qualche trovata; ma anche in *Metzengerstein* il mondo poetico di Poe è scomparso. Non restano che personaggi schematici, manichini: la superficialmente efferata Federica (Jane Fonda) — che è la trasformazione del Barone del testo e che ha bisogno di un piccolo leopardo per rendere visivamente la crudeltà del suo carattere, il poco significante Wilhelm, il convenzionale sicario. E', come si sa, la storia di un delitto fra cugini. Cavalcando il cavallo dell'ucciso, il responsabile del crimine — qui, Federica — muore a sua volta nel rogo, cui la conduce prepotentemente il cavallo, nel quale, per metempsicosi, alberga lo spirito dell'assassinato.

Né romantico alla Poe, né medioevale secondo le storie degli arazzi dell'epoca della « Dama del liocorno », ai quali il racconto sembra ispirarsi, il film non si riporta che al carattere di Vadim: un regista tutto commerciale, a nostro avviso, che attratto dal fantastico, con tendenza al macabro-allucinato-erotico, non è ancora riuscito, e forse non riuscirà mai, a trasformare le sue immagini in poetiche.

L'episodio di Malle si rifà al tema del Doppio nella letteratura. Stevenson ha detto, per bocca di *Mister Jekyll*: « In ogni uomo io ho dimostrato che ce ne son due; chissà che col tempo qualcuno non scopra che ognuno ne comprende diversi ». « Centomila! » ha risposto Pirandello. Wilson è perseguitato dalla ossessione del suo Doppio. All'inizio ha solo il nome in comune, poi vive nelle stesse circostanze, infine ha il suo stesso destino.

E' l'episodio più vicino allo spirito, non alla lettera, del racconto di Poe: la statura dello scrittore è certamente diminuita da una regìa che ambisce ad essere asciutta, ma in realtà non è più che illustrativa, e dove la stessa recitazione manca di sicurezza, specialmente da parte della Brigitte Bardot, come del resto ha riconosciuto lo stesso Malle. Lo *William Wilson* di Malle non fa ancora dimenticare, nella carriera eclettica del regista, il vistoso infortunio di *Viva Maria!*

Mario Verdone

Andrea, wie ein blatt auf nakter haut

(Andrée)

r.: Hanns Schott-Schoebinger - *p.*: Warshaw Hoeller - *d.*: CID - *o.*: Germania, 1968 - *int.*: Dagmar Lassander, A. Brauss.

Mentre scrivo, *Andrée* brucia sul rogo. O forse non ancora, ma è solo questione di tempo, essendo del tutto improbabile che l'appello dei suoi

condannatissimi distributori contro la più dura sentenza del genere mai pronunciata in Italia venga accolto.

Per chi scrive, e cosa deve scrivere in questo caso, il critico? Da un lato si rivolge ai pochissimi che han visto il film durante i quattro giorni di programmazione, cioè di *vita*, italiana. Dall'altro veste i panni del necrologista: commemora il defunto e, dovendone lasciar traccia ai posteri, comincia dalla trama.

Andrée, baronessa austriaca, è ossessionata dal terribile complesso di una madre ninfomane e finita male. Però a guarire ci pensa pochissimo. Ne parla, ma non agisce di conseguenza, tanto è vero che comincia con l'incapricciarsi di un servo e dopo una cavalcata si getta su un prato denudandosi il seno. Il servo, che non è sciocco, dimentica la fidanzata e successivamente replica lo scempio della padrona in un fienile.

Paga di proletari amplessi, Andrée trascina un ospite in un seminterrato ove dipinge donne nude, se ne appropria, ed essendosi la moglie di costui giustamente risentita, le strappa il vestito. Stufa di quella vita e di uno sciocco fidanzato va a Vienna per guarire e all'uopo passeggia sola nottetempo per quartieri malfamati. Di conseguenza s'imbatte in uno sfruttatore, sadico e miserabile, il quale la spoglia, la frusta, la possiede e la getta via. Tornata al castello avito, incontra un evaso, e costui – poiché Andrée passeggia con indosso abiti bagnati, trasparenti ed aderenti – ne approfitta. Andrée vorrebbe redimerlo e resta nuda anche al mattino, ma l'avanzo di galera la pianta per uccidere la donna del suo cuore. A questo punto Andrée, per il « dessert » dei voyeurs incalliti, rivive in « flash » le sue esperienze sessuali, mentre sul bellissimo corpo nudo della protagonista Dagmar Lassander, esplorato con minuzia dalla camera, piovono foglie che per fortuna riescono a ricoprirlo solo in parte (da cui il sottotitolo tedesco). Nel finalissimo sembra che la donna guarisca, rompendo lo specchio che le rimandava l'immagine da ninfomane. E' chiaro che un seguito, a meno di ricadute, sarebbe del tutto privo d'interesse.

Quanto sopra è raccontato con teutonica fermezza dall'austriaco Hans Schott-Schoebinger che, se non vado errato, è un signore cinquantenne, regista di teatro di non disprezzabile fama. A fini statistici aggiungerò che la protagonista resta ignuda sullo schermo per oltre metà dei novanta minuti di proiezione (il resto le serve per togliersi gli abiti) e che regala al pubblico un paio di soffertissimi orgasmi. Tuttavia, per strano che sembri, *Andrée* non m'è parso un film pornografico; sconcio non è mai, non ha neppure una battuta volgare, né risulta infarcito degli osceni sogghigni riscontrabili in altri capolavori del genere, come *Carmen Baby* o *Io, una donna*. Purtroppo non è neppure un film libertino, il suo erotismo vuol essere serissimo, come del resto testimoniano la correttezza formale del racconto e la buona qualità delle immagini. Sarà un erotismo banale e triste, simile ai supplementi in busta chiusa pseudoscientifici di tanti rotocalchi, ma non tale da far gridare « al rogo ». Al suo confronto tanti filmacci che circolano liberamente in quasi tutti i paesi del mondo (Stati Uniti compresi), e vengono anche da noi tollerati appaiono ben più noiosi e disgustosamente poveri.

Condannarlo alle fiamme mi pare costituisca oltretutto un pericoloso precedente. Non è solo il suo autore, insomma, a difettare di senso dell'umorismo. Può darsi che tra tutti,

se è vero quanto mi dicono, se la stia ridendo il produttore, che ha atteso l'inevitabile « scandalo » dell'uscita italiana per la programmazione in Germania e ha già in tasca i contratti di vendita per tutto il mondo. Anche Dagmar Lassander, d'altra parte, ha un contratto: con gli americani, ovviamente.

Fabio Rinaudo

The Green Berets
(I berretti verdi)

r.: John Wayne e Ray Kellogg - *r. II unità*: Cliff Lyons - *s.*: dal romanzo di Robin Moore - *sc.*: James Lee Barrett - *f.* (panavision, technicolor): Winton C. Hoch - *m.*: Miklos Rozsa - *scg.*: Walter M. Sismonds - *e.s.*: Sass Bedig - *mo.*: Otho Lovering - *int.*: John Wayne (col. Mike Kirby), David Janssen (George Beckworth), Jim Hutton (serg. Petersen), Aldo Ray (serg. Muldon), Raymond St. Jacques (Doc McGee), Jack Soo (col. Cai), Bruce Cabot (col. Morgan), George Taeki (capitano Nim), Patrick Wayne (ten. Jamison), Luke Askew (serg. Provo), Irene Tsu (Lin), Edward Faulkner (capitano MacDaniel), Jason Evers (capitano Coleman), Mike Henry (serg Howalski), Craig Jue (Hamchung), Chuck Roberson (serg. Griffin), Eddy Donno (serg Watson), Rudy Robins (serg. Parks), Richard « Cactus » Pryor (Collier), William Olds (Phan Son Ti), Bach Yen, Frank Koomen - *p.*: Michael Wayne per la Batjac - *o.*: U.S.A., 1968 - *d.*: Warner Bros.

Presentato in apertura di stagione, *I berretti verdi*, l'unico film che l'industria cinematografica americana abbia dedicato alla guerra nel Vietnam, ha riportato un buon successo di pubblico. Un giornale tecnico ha commentato indirettamente la cosa con una notizia da Tokio: anche laggiù il film è favorevolmente accolto dagli spettatori, ma ciò è dovuto solo al fatto che si tratta di un film di azione, di guerra. Del resto in Giappone – continua la notizia – erano stati bene accolti anche film di guerra, interpretati dallo stesso Wayne, in cui gli americani si battevano contro i giapponesi e li vincevano.

La stessa opinione è condivisa dagli esperti del mercato cinematografico, per i quali era avvertibile da tempo la mancanza di uno spettacolare film di guerra; ed è confermata dall'esito, in talune città strabiliante, di un mediocre film italiano dello stesso genere, seguito a breve distanza: *La battaglia di Anzio.* Per esaurire l'argomento diremo che l'unico vero film di guerra apparso nella stagione precedente era stato *Quella sporca dozzina* e che un povero film realizzato in Italia, *Dalle Ardenne all'inferno,* era riuscito ad avere qualche possibilità di vita proprio grazie ad un titolo ingannatore che prometteva una delle più celebri battaglie della seconda guerra mondiale.

Questa premessa sul successo del film non vuole essere una difesa del pubblico da ipotetiche accuse: nessuno potrebbe in buona fede sostenere che lo spettatore, per il solo fatto di esser attirato dal film, ne condivida la tesi. Il successo ci aiuta solo a constatare quanto sia stato abile Wayne ad affidare le proprie tesi – notoriamente l'attore è repubblicano, conservatore, razzista e sostenitore dell'intervento americano nel Vietnam – ad un racconto di guerra. Da che mondo è mondo la retorica dell'eroismo, della trincea, delle esplosioni alternate a bimbi che piangono, è più convincente – o almeno più ascoltata – delle analisi politiche e storiche.

La tesi di Wayne è abbastanza semplice e la conosciamo per essere quella ufficiale dei « falchi » dell'apparato governativo e della stampa

americana: nel Vietnam non si scontarno le forze di Cao Ky contro i Vietcong e neppure gli americani contro i Nordvietnamiti; si misurano il comunismo internazionale (compreso quello cecoslovacco, poiché il sergente Aldo Ray mostra come esempio un mitra fabbricato in quel paese) e le democrazie occidentali. O difendersi laggiù, o avere i comunisti in casa: questa l'alternativa. La dimostrazione è tuttavia viziata da un salto logico, usuale in questo genere di propaganda. Il giornalista « colomba », che non condivide l'impostazione dei militari, viene invitato a constatare con i propri occhi quanto accade sul campo di battaglia: qui ovviamente il discorso di strategia mondiale – o di scelta politica – non ha più significato, anzi, il luogo dei combattimenti è il meno adatto a verificare se le ragioni di intervento degli Stati Uniti siano buone o no. Infatti l'accento si sposta dai motivi ideali (o comunque di natura generale) alla vita di tutti i giorni, alla durezza della lotta, all'eroismo degli americani e alle atrocità dei Vietcong.

E' ovvio che in questa parte il combattente americano sia presentato come colui che assolve un'alta missione in condizioni difficili, dotato di grande capacità di distruzione, ma anche di molta umanità; di fronte allo spettacolo di uomini che fanno semplicemente il loro dovere, che muoiono il giorno prima della licenza, che adottano e curano orfani, anche l'ostinata insensibilità del giornalista « colomba » finisce per cedere. E' egualmente ovvio che l'avversario sia raffigurato come un barbaro crudele, che terrorizza gli stessi Vietnamiti con rappresaglie, distrugge i villaggi e tortura i prigionieri.

Fino a questo punto si tratta di propaganda elementare, che forse può avere qualche motivo di presa in certi strati sociali americani. Se riesce ad averne, sempre in America, è solo per un meccanismo – del resto più volte applicato e constatato anche durante l'ultima campagna elettorale – del tipo: « I nostri bravi ragazzi laggiù si battono come leoni, soffrono e muoiono e tu, pacifista vigliacco, stai qui a parlare ». Frasi come queste le abbiamo sentite nel *reportage* di Klein sulle dimostrazioni pacifiste, inserito in *Loin du Vietnam.*

Assunto reazionario, dimostrazione superficiale; è naturale che anche la realizzazione sia modesta. La storia è banale nella prima parte – l'assedio, la distruzione, la riconquista del campo trincerato – e diventa palesemente volgare nella seconda, dove viene narrata una impresa dietro le linee nemiche compiuta dal colonnello Kirby e dai suoi uomini: la cattura di un generale nord-vietnamita con la complicità di una seducente ragazza del luogo. Anche il lato spettacolare, che di solito in questo genere di film è assai curato, essendo la vera molla del successo, è meno imponente di quanto sarebbe stato lecito attendersi, visto che l'aviazione americana ha concesso a Wayne l'uso di basi militari e di centinaia di elicotteri. In questo senso l'unica scena accettabile è quella in cui il generale catturato viene spedito in cielo attaccato a un pallone di plastica e viene raccolto da un gigantesco aereo in volo. Mentre le battaglie e gli scontri non hanno nulla di grandioso o di epico (sia pure in senso cinematografico).

Se il nostro giudizio sul film, sia per le idee che cerca di propagandare, sia per la mediocrità della realizzazione, è ampiamente negativo, dobbiamo riconoscergli il merito di averci sottolineato la situazione esistente ad Hollywood. Ai tempi della guerra in Corea

la cinematografia americana, sempre così sensibile agli argomenti d'attualità, ma soprattutto — per ragioni quasi esclusivamente spettacolari — alle guerre e alle imprese armate in genere, dedicava al conflitto decine di film. E nei più intelligenti — come *I ponti di Toko-ri* — c'era il personaggio che sosteneva la necessità di affrontare i comunisti in Asia, ma c'era anche chi diceva « io sono un avvocato di Detroit; perché devo venir a morire in questo paese? ».

Ora la situazione è diversa: si fa un solo film sulla colossale spedizione americana nel Vietnam ed è un film apertamente reazionario, ispirato dai circoli più oltranzisti della politica americana. Gli altri tacciono, non osano far sentire la loro opposizione: forse comprendono che sul problema del Vietnam le posizioni intermedie non esistono e che una voce di puro dissenso non è più possibile, dovrebbe essere di aperta condanna. E questa condanna il cinema americano — né la grande industria, né gli indipendenti — non ha purtroppo il coraggio di esprimerla.

Riccardo Redi

Svezia, inferno e paradiso

r.: Luigi Scattini - *s.*: dal romanzo di Enrico Altavilla - *f.*: (eastmancolor): Claudio Racca - *m.*: Piero Umiliani - *p.*: PAC-Caravel - *d.*: PAC - *o.*: Italia, 1968 - commento letto da Enrico Maria Salerno.

In tempi di censura meno bigotta nei confronti del cinema digestivo — e divenuta di manica abbastanza larga in fatto di pelli muliebri — era più che naturale che un occhio curioso, e mediterraneo, prendesse la rotta del Polo per andare a registrare di persona la condizione di una società che non ha mai nascosto la sua insofferenza per i tabù sessuali e per i miti erotici in genere.

Già Gian Luigi Polidoro aveva tentato un'impresa del genere (*Il diavolo* con Alberto Sordi), ma le forbici censorie lo avevano tenuto lontano dai documenti più piccanti: si era limitato, in fondo, a collocare un « romano » a Stoccolma con le ovvie conseguenze che un salto così stressante di climi può comportare. Un « film famiglia », se confrontato con le immagini di questo réportage di Scattini, e soltanto a sprazzi impegnato a schizzare una diagnosi non da rotocalco di una società che viaggiatori a vari livelli avvertono impregnata di opposti umori: felicità e miseria mischiate in un impasto ove la perfetta assistenza statale e la assoluta solitudine individuale emergono come segni distintivi di un benessere giunto al carico di rottura.

Il cinema, ben lo sappiamo, può anche essere inchiesta sociologica, analisi attenta ed intelligente della realtà, indagine approfondita di tutte quelle componenti morali e materiali che contribuiscono a formare il ritratto di una piccola o grande comunità. Ma, nella sua massima parte, il cinema è spettacolo, sfruttamente intensivo e piatto dei temi alla moda, materia di consumo per i gusti facili di una platea che i centri di potere vorrebbero conservare in costante condizione di sottosviluppo. Una massa, appunto, per la quale *Svezia, inferno e paradiso* rappresenti un « discorso » sulla patria di tutte le libertà, su un'oasi di tradizionale neutralità segnata da caratteri abbastanza personali e caratterizzabili — a diverso grado di lettura — in parità dei sessi, equilibrato coesistere di iniziativa privata e pubblica, convinta

estraniazione alla politica dei grandi blocchi.

Scattini, imbracciando la camera ed organizzando la troupe dei suoi collaboratori, si è sicuramente — e artatamente — prefissato un itinerario che toccava i luoghi deputati d'ogni fine settimana di turisti venuti dalla provincia. E per di più da quella mediterranea, tipica dunque per fare ressa di fronte ai distributori automatici di antifecondativi, per affollare le strette scale che conducono alla mitizzata « Grotta del Sesso », per incastrarsi nell'orecchio l'auricolare per l'ascolto privato dei dischi « Cupidos », per mettersi rumorosamente in coda onde godersi la visione integrale di un qualche film libero d'ogni inibizione. Dentro al documentario di Scattini sono finiti poi anche altri elementi e temi d'attualità, ma ciò non vuol significare che l'intenzione all'origine fosse quella di una onesta ricognizione globale, pur nei limiti delle due ore di proiezione. Sono, semmai, il segno di una gretta mistificazione, di un contrabbando informativo che, sicuramente, avrebbe scandalizzato la libera (mentalmente) e battagliera Elise Ottensen Jensen, la virtuosa signora di Stoccolma che ad ottant'anni suonati ebbe dai suoi concittadini, in segno di gratitudine, la laurea *ad honorem* per essere stata « la prima a portare anche tra i banchi della scuola i principi che guidano l'arte d'amare ».

Se Scattini, avanti il primo colpo di manovella della sua fittizia inchiesta, si fosse soffermato su una pagina di Joachim Israel, un sociologo di Uppsala (« Nel 1920 la donna svedese ha ottenuto il diritto di voto, nel 1935 ha raggiunto l'eguaglianza giuridica; la coniugata può fare tutto, e anche senza il consenso del marito; è indipendente dal punto di vista economico e anche in senso spirituale. La pillola la rende ancora più padrona di sé, perché l'ha liberata dal rischio della gravidanza. E non confondiamo i sentimenti con gli impulsi fisiologici. Adesso la donna può stabilire quando vuole un bambino, e con chi: non è più il maschio che comanda »), od avesse sfogliato il violento pamphlet che Kristina Michanek, alcuni anni or sono, diede alle stampe per contestare l'ipocrisia e l'incongruenza della morale corrente nei confronti della condizione sessuale della donna svedese (*Jngfrutro och dubbelmoral*, ossia *Verginità e doppia morale*), sicuramente l'iterativa esposizione di nudi femminili avrebbe assunto una diversa connotazione. Ma Scattini avrebbe allora realizzato un altro film, il che non gli premeva affatto: un documentario cioè per persone mature, senza complessi e frustrazioni, per spettatori attivi.

Il taglio del servizio — lo si è capito benissimo, ad onta di certo pulviscolo sociologico buttato negli occhi degli inquieti lettori di immagini ardite — è tutt'altro: è quello che distingue i nudi dell'avanspettacolo dalle attrici totalmente svestite fatte sfilare da Ingmar Bergman sul glorioso palcoscenico del « Dramaten » per esigenza di copione. Una volta piazzato l'obiettivo al buco della serratura — e tante sono le sconcertanti abitudini svedesi legalizzate — l'inserto speciale, a colori e schermo grande, per una delle infinite riviste « solo per adulti » era bell'e pronto: non mancava che caricare le tinte, insistere su ovvi particolari, spingere oltre il reale effettuarsi situazioni ed ambienti. E Scattini non ha sicuramente rinunciato a questa violenta forma di prevaricazione. Né a falsificare le interviste (il testo fuori campo che non corrisponde ad alcuni originali).

La Svezia, e lo hanno ampiamente annotato « inviati » dei nostri quoti-

diani (parliamo quindi di informazione spicciola, non di rilevazione specialistica) è un coacervo di costumi e leggi che il documentarista ha il dovere di analizzare con rispetto, di riportare sullo schermo con quel senso del vero che dovrebbe essere nella sua prassi professionale. La lettura del quotidiano di Stoccolma più diffuso, « L'Expressen » (con il capitolo assolutamente scomplessato delle « lettere al direttore »), la visione dei film prodotti dall'Istituto statale, gli spettacoli messi in scena al Teatro nazionale o le stesse trasmissioni televisive possono costituire per un osservatore straniero una sicura occasione di choc — una sorta di esercizio psicanalitico pubblico — ed un motivo di « onesta » curiosità, ma è chiaro che non ci si dovrà fermare all'esteriorità dei fatti, al semplice dato che la gelosia è sconosciuta solo perché gli svedesi la definiscono « malattia nera », il nudismo e l'adulterio non sono configurati come reati, la letteratura pornografica è esposta liberamente e la pillola viene usata da oltre trecentomila cittadine.

Alla radice di tutte queste manifestazioni — ed anche di quelle più esplosive ed estremistiche che da qualche anno stanno turbando la liberissima Svezia — vi sono realtà che il rapporto di Scattini neppure si propone di indagare. E quando lo fa — è il caso dei « vecchi » rinchiusi nei cimiteri degli elefanti o dei « raggäre » che sfogano i loro istinti su una ragazzetta catturata per strada — l'intervento fictionizzante è così sgraziato e trasparente da far preferire allora le prudenti inchieste televisive.

In definitiva, una sola sequenza — e soltanto per la naturale spontaneità-imbarazzo dei protagonisti — merita di essere staccata dal provinciale contesto: quella della coppia incestuosa (fratello e sorella) ripresa nell'intimità della casa, tra maldestri scambi di effusioni, in attesa di poter legalizzare la propria unione. Un documento umano che aggiorna — al limite — su quell'attivo movimento scandivano che considera il matrimonio « una forma di contratto antiquata » e si propone di aggiornarlo con una serie di provvedimenti davvero rivoluzionari.

Se, come ha scritto Strindberg, conoscendo in profondo l'animo nordico, « la felicità consiste solamente nel confronto », gli svedesi — proseguendo nel loro accanito itinerario livellante — non la conosceranno forse mai e la contrapposizione « inferno-paradiso » resterà privilegio di una società avviata sì a sempre più godere dei benefici della superindustrializzazione, ma pure a sopportare quel tragico vuoto dell'esistenza che s'apre ogni giorno sulla soglia dei silenzi bergmaniani.

Claudio Bertieri

I libri

The Films of Marilyn Monroe, by Michael Conway and Mark Ricci, with a tribute by Lee Strasberg and an Introduction by Mark Harris. New York, The Citadel Press 1968. In 4°, pp. 160, dollari 2.45, ill. e tavv. in bianco e nero.

A distanza di molti anni dalla sua morte, la Monroe diviene nella nostra memoria critica sempre più una attrice e sempre meno un mito. La memoria affettiva, nostalgica, per parte sua, ce la rende sempre più scolorita, amorfa, atona, e ce la fa apparire in quei lati di volgarità, di appariscenza (i primi film: *Niagara,* eccetera) che valsero del resto a renderla famosa e cara presso una massa non troppo differenziata come sensibilità e come gusto.

Insomma la Monroe era una attrice di talento e quasi tutti lo sapevamo, e non è colpa certamente di Hollywood se solo poche volte la sua bravura (*Fermata d'autobus*, *Gli spostati*) era stata messa in risalto in tutta la sua brividente sensibilità, in tutta la sua dolce e svagata tenerezza. Ma le cose di questo mondo seguono una loro logica crudele. Il suicidio era stata più una forma individuale di protesta, di inadattabilità, di alienazione, di caso patologico in sostanza, che non un prodotto di una mentalità « sociale » sbagliata, quella di Hollywood, che avrebbe reso di una donna una vittima, avrebbe fatto di un'anima una larva, avrebbe reso un corpo splendido, corroso dall'alcool e dall'insonnia. Si sa che i giornali devono dire la loro. Probabilmente se la Monroe non fosse diventata attrice (era quasi probabile, a un certo punto, che non lo fosse diventata; poi le carte si erano voltate sul tavolo all'improvviso, dopo quel famoso calendario) sarebbe finita o come la madre, in una clinica psichiatrica, oppure sepolta in qualche piccolo appartamento piccolo borghese di una grande città o di un villaggio sperduto, e sarebbe stata ugualmente infelice.

In *Gli spostati* — un film funereo, e splendido – c'è un suo primo piano, gli occhi al cielo, la faccia gonfia e tesa, e le labbra che dicono: « aiuto! ». E' uno dei suoi ultimi primi piani e lo ricorderemo per un pezzo. Come quello di *Fermata d'autobus*, al banco del bar, mentre fuori nevica,

e lei ha un cappottino di seta e sotto è quasi nuda ed ha una espressione smarrita, innocente, di una dolcezza spaventosa e sublime. Era una attrice, una donna unica, un personaggio formidabile — ma non un mito.

I miti si sgonfiano presto. I suoi film ci trasmettono di lei una immagine cosciente e razionale. Sapeva pensare. Scriveva anche versi. Non era una sciocca. Voleva diventare colta. Miller di lei aveva capito ben poco (o forse molto: non c'è niente da fare, avrà pensato: finirà male, come la Bovary). Ora la Citadel Press di New York, che nel 1965 aveva dato alle stampe un volume analogo a questo — magnifico veramente, stampato che è una meraviglia, impaginato in modo fitto e quasi pedantesco, alla 1930 — e dedicato da Clifford McCarthy a Bogey, cioè a Bogart, rende a Marilyn Monroe, per opera di Michael Conway e Mark Ricci (autore pure di un pregevole libro sulla Harlow uscito per la Bonanza Book di New York nel 1965), un omaggio eccezionalmente partecipe. Tutti i suoi film, con molte fotografie, i dati, i giudizi dei critici più autorevoli.

Non è un libro per *élite* intellettuale, ma possiamo dire subito che da noi questi volumi sono inconcepibili, non c'è un pubblico che li desidera, che li acquista: un pubblico che forse si limiterebbe molto superficialmente a sfogliarli in libreria. Il fatto è che in Italia si ama poco il cinema. Infatti abbiamo la saggistica elevata, da una parte, e i giornali dozzinalissimi dall'altra, che raccontano del divorzio di questa o quell'attrice, degli amori di questo o quell'attore. Questo della Citadel Press è un tentativo *medio*, ma serio e commosso, di rendere vivo nella memoria, figurativamente parlando, il profilo di una vera attrice. Da noi, ripetiamo, questi tentativi sarebbero inconcepibili, sembrerebbero vecchi, mentre è proprio da un provincialismo stantio che vuole il nuovo fine a se stesso, che nascono certe velleità modernistiche. Cioè: un editore può essere nuovo e moderno anche se pubblica un libro sul cinema del periodo fascista (per dire: naturalmente un libro fatto sotto il profilo storico e critico). Ma oggi c'è Marcuse, la semantica. Oppure un filone determinato. Domani un altro. Dopodomani un altro ancora. Insomma la nostra editoria cinematografica è così.

Questo di Conway e Ricci è un libro invece medio, serio nella sua immagine nostalgica, nella sua iconografia che ci mostra della Monroe i primi film, dove non era ancora costruita né come faccia né come diva, e gli ultimi: quasi devastata, stupenda, veramente una donna e una attrice troppo vera e sensibile, troppo anticipatrice e moderna per essere capita. Muore con lei un divismo forse di vecchia data. Il cinema americano non darà più una attrice del suo fascino fisico e psicologico. Certo, vere attrici, come la Woodward, la Remick, la Fonda, la Strasberg, la Dennis, la Hepburn (una e due) eccetera, ma niente che possa paragonarsi al mistero, alla tenera angoscia che sortiva dalla sua presenza. Una immagine di femminilità non aggressiva, nonostante gli atteggiamenti che in un primo momento le avevano fatto assumere. Poi aveva vinto lei: era venuto fuori quel suo senso dell'*humor* tristissimo, quella sua aria svagata, quel bisogno di protezione. Lo dico come spettatore, adesso, e non come critico: ma uno dei più bei film « sentimentali » che mi sia capitato di vedere è *Fermata d'autobus*, e per la Monroe, naturalmente, per la sua voce, il suo gestire, la sua bellezza che era delicata e volgare insieme. Ma la Monroe era anche una

immagine di poesia, di quindi di amore: se qualcuno scrivesse uno Spoon River sul mondo del cinema americano, il suo epitaffio sarebbe tra i più struggenti, i più drammatici e poetici tra quelli scritti e concepiti da una mente d'artista.

Giuseppe Turroni

Enzo de Bernart: *Le corna della gloria - Autobiografia e segreti di un press-agent.* Canesi, Roma, 1966-68, pp. 266, L. 2.200.

Mentre scrivo questa nota la radio trasmette la marcetta del *Ponte sul fiume Kwai*, il famoso film di David Lean: a distanza di dieci anni e più il motivo è tuttora dei più orecchiabili e più noti, fra le « musiche da film ». In occasione del lancio in Italia de *Il ponte sul fiume Kwai*, il « capo ufficio stampa e pubblicità » della casa che distribuiva il film ebbe l'idea di offrire a una scolara di Rosignano Solvay, Marisa Leonzio, un ponte, lungo sedici metri, per attraversare il torrente Chioma e facilitarle così la frequenza delle lezioni. Quell'idea venne a Enzo de Bernart, come molte altre idee egli aveva avuto prima e avrebbe avuto dopo nel quadro di una carriera che è fra le più significative, non solo in Italia, nel campo della pubblicità e delle « pubbliche relazioni » cinematografiche.

De Bernart, che aveva pubblicato nel 1961 per l'editore Salvatore Sciasca *Nein*, un bel romanzo non lontano da esperienze autobiografiche, ambientato nei campi di concentramento tedeschi dell'ultima guerra, ritorna oggi — con un libro distribuito a oltre due anni di distanza da quando fu scritto — alla cronaca e all'autobiografia viste con lo spirito e l'anima del narratore. Dietro le quinte del cinema, nomi famosi di produttori, registi, attori sono visti con l'occhio acuto e con la penna agile e disincantata di de Bernart. Per una volta, la presentazione della « fascetta » promette quel che il libro mantiene: « nello stesso tempo narrativa, saggio, documento e "pamphlet" senza misericordia ». Gli anni più avventurosi del cinema italiano, già dai tempi dell'« Universalia », e poi gli anni di *Salvatore Giuliano*, di *Divorzio all'italiana*, di *Sedotta e abbandonata* ritornano coi loro personaggi mediocri e importanti in un quadro disincantato e critico che tuttavia non è privo — né potrebbe esserlo — di affetto e di simpatia.

Il libro concorre sì alla demistificazione del divismo e del mondo falsamente dorato del cinema e di una certa cosiddetta élite: ma ribadisce non inutilmente che, chi vuole, può andare in fondo anche nella labilità della celluloide. La famosa polemica moralistica sui manifesti, ad esempio, dopo la sentenza della Corte Costituzionale che negò la legittimità dell'art. 113 del T.U. di P.S., è rivista qui in una luce genuina che, in nome della verità e della fedeltà sincera a un'attività difficile e anzi sempre ai limiti del compromesso e del pregiudizio, è quella dell'umanità e dell'intelligenza e del rispetto innanzitutto per se stessi, proprio in contrasto con la malafede, con la zelanteria grezza e col conformismo miope e conservatore. Ne *Le corna della gloria* ci sono nomi e cognomi e, benché il libro si legga davvero tutto d'un fiato come un romanzo d'avventure, le avventure sono quelle vere della vita di ogni

giorno: anche se oggi de Bernart non si occupa più, professionalmente, di cinema. Ma è anche per questo che egli è uno dei pochi a poter scrivere con cognizione di causa una storia del costume cinematografico italiano — e di mentalità italiane e straniere, a confronto, riguardo a certe scelte industriali e commerciali — che davvero da lui auspichiamo. E non solo per scoprire altri « segreti », in un paese come il nostro che digerisce scandali e rivelazioni e verità e bugie di ogni portata e in ogni campo: ma per fornire, con quel senso dell'umorismo che è una delle chiavi dell'approfondimento critico e insieme della partecipazione sincera, un altro non trascurabile contributo alla verità e alla vita.

G.G.

Gianfranco Bettetini: *Cinema: lingua e scrittura.* Bompiani, Milano, 1968, pp. 236, L. 2.000.

Gianfranco Bettetini, già autore di un volume su *Il segno dalla magia fino al cinema* (edizioni *I sette,* Milano 1963), studia oggi il film essenzialmente quale « strumento di comunicazione », sviluppando il proprio discorso sul « segno cinematografico e i sistemi di codici che, a vari livelli, ne permettono la comprensione ».

Succede al cinema quanto non capita più alla televisione, e così il cinema, che ha alle sue spalle almeno cinquant'anni di anzianità e di esperienze più che la televisione, soffre ancora di un complesso di inferiorità e di diseducazione: gli studi teorici, cioè, pressoché esauriti in rapporto alla televisione — dove conta assai più la pratica quotidiana, e dove ormai si è giustamente affermato il concetto di *trasmissione* e di *veicolo* —, sono ripresi da qualche tempo sul cinema, come al solito dietro la spinta di alcuni autori e di alcune opere. Nessun teorico di oggi dice nulla di più rispetto a Eisenstein o Bàlàsz, ma al massimo riesce ad allestire una bella scatola in cui inserire e spiegare ciò che spesso non è capace di spiegare dal punto di vista critico, film di Bergman o di Antonioni, di Straub o di Godard.

Queste considerazioni vengono fuori di getto *non* direttamente giustificate dal libro di Bettetini, che è studioso serio e appassionato: ma si riferiscono a una situazione in cui comunque il libro di Bettetini si inserisce. Il cinema ha bisogno di continuo, immediato, rafforzato aggancio con la cultura e con la realtà, e in maniera reale e concreta, non andando a prestito di un apparato ormai vecchio anche per altre discipline. Tanto più che — e questo accade anche nel volume indubbiamente ricco e interessante di Bettetini — quando si passa dalle enunciazioni teoriche alle applicazioni critiche e pratiche ci si trova di fronte a valutazioni assai sbandate (*Il momento della verità* di Rosi quale « capolavoro sfiorato »; *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo « uno dei film civilmente più importanti di questi ultimi anni »; Brass considerato insieme a Godard e Straub).

« E' il momento delle cineteche, delle scuole specializzate, degli istituti accademici. E' il momento, soprattutto, della ricerca collettiva e diretta: in filmologia come in quasi tutte le altre discipline scientifiche »: la conclusione di Bettetini ci trova d'accordo, a patto che siano esclusi

gli equivoci, che la ricerca cioè non sia fine a se stessa e avulsa dal clima culturale, economico, sociale, a patto che si tenga conto che il cinema è, qualche volta, anche qualcosa di diverso da una specializzazione scientifica, ma è legato all'uomo e alle circostanze politiche industriali e culturali e estetiche in cui gli uomini, al di là delle regole a tavolino, vivono, pensano, agiscono.

G.G.

La famiglia italiana in 100 anni di fotografia, redazione grafica di Cesare Colombo, testi a cura di Domenico Macchieraldo. Centro Informazioni Ferrania. Cooperativa « Il Libro Fotografico », Milano 1968, pp. 84, L. 1.500.

Questa pubblicazione raccoglie, meglio e più chiaramente di un catalogo, il materiale che ha costituito la mostra « Immagini della famiglia italiana in cento anni di fotografia » che, organizzata dal Centro Informazioni Ferrania e dall'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università di Perugia, è stata presentata a Perugia, poi a Milano, poi in questi giorni a Roma, e apparirà anche in altre città italiane. Ando Gilardi, Marcantonio Muzi Falconi, Tullio Seppilli hanno svolto un lavoro di prim'ordine, in senso culturale, sociologico, tecnico, nell'allestire una mostra che è prima di tutto un'affermazione viva e vitale di analisi umana e di consapevolezza morale. La scelta delle fotografie è stata effettuata fra migliaia e migliaia di esemplari che opportunamente classificati saranno presto disponibili presso l'archivio del CIFE (il quale, a Milano, ha a disposizione del pubblico una biblioteca di cinquemila volumi di arte e tecnica fotocinematografica, di cinquecento riviste, di cinquantamila fotografie, svolge un lavoro di consulenza tecnica a ogni livello e, oltre alle librerie, cura direttamente anche la vendita del volume di cui qui parliamo), e che ci riportano alle radici della fotografia, come scrive Antonio Arcari, sia in senso cronologico (non si trascuri che gran parte di esse risalgono a cent'anni fa), sia per quello che la fotografia ha significato anche per gli uomini più semplici. Ma, contemporaneamente, ci riportano alla nostra storia di ieri e dell'altro ieri. In tutti i sensi dunque — conclude Arcari — erano e sono un' "Italia da salvare", si potrebbe dire la prima da salvare per salvare tutto il resto.

La Cooperativa « Il libro Fotografico», che in collaborazione col Centro Informazioni Ferrania ha realizzato il libro, è sorta per iniziativa prevalentemente di fotografi e critici di fotografia e di pittori e grafici, ed è aperta a quanti, accettandone le linee programmatiche essenziali, sentano la necessità di contribuire a creare nel nostro Paese un'editoria fotografica non occasionale, utile, lontana da ogni velleitarismo estetizzante, disponibile ad ogni ricerca che non ubbidisca a facili suggestioni vagamente sperimentalistiche. Del resto, il complesso, vasto e vario mondo della fotografia, sul quale convergono oggi anche interessi di filosofi e storici, di psicologi, sociologhi e pedagoghi, in questi ultimi anni è sensibilmente maturato anche in Italia, anche se la dolorosa scomparsa, un anno fa, di una rivista culturalmente così ampia e così aperta come la *Ferrania* di Guido Bezzola, non è

stato in nessun modo un segno confortante.

G.G.

Jòmla come Imola a cura di Renzo Renzi, Cappelli editore, Bologna, 1968, pp. 232, L. 3.500.

Il sottoscritto, profondamente imolese, ha motivi per sentirsi un poco in imbarazzo nel riferire di questo libro che, pubblicato in occasione dei campionati del mondo di ciclismo su strada svoltisi a Imola nell'agosto-settembre scorsi, offre un ampio quadro di una cittadina di oltre cinquantamila abitanti, fra la Romagna e l'Emilia, in provincia di Bologna, appena al di sotto dell'Appennino tosco-emiliano. Geografia, ciclismo: quale il rapporto col cinema, con lo spettacolo? Innanzitutto il punto di contatto è in Renzo Renzi che, abbandonata purtroppo da tempo sia la regia (egli realizzò non dimenticati cortometraggi) sia una assidua attività di critica e di costume, nella cultura cinematografica, attività nella quale egli era — e resta, per quanto ha fatto e quanto vorrà fare — uno dei nomi più seri e più ricchi di umanità e di profondità psicologica, abbandonato quasi completamente il cinema si è dedicato — dopo che alla direzione editoriale della gloriosa collana « Dal soggetto al film » — alla redazione di volumi fotografici, storico-iconografici, gastronomici.

Ora qui Renzi — ed ecco un altro motivo del nostro interesse — mette ancora una volta la sua esperienza di uomo di spettacolo, per arrivare al lettore nella maniera più diretta e più nobile. Né va ignorata — anzi, la si è enunciata all'inizio — la ragione strettamente personale che mi lega agli argomenti del volume. Il quale tratta tutto, di Imola, anche se io avrei voluto ci fosse stato ancora qualcos'altro (ma lo scrive lo stesso amico Renzi: « il libro non vuol essere un punto d'arrivo, ma un punto di partenza. Contiene una serie di studi particolari, sollecitati dall'occasione (...), una sorta di "prefabbricato" che permetta, intanto, di proporre un reticolo sul quale appoggiare alcuni pezzi »). Do innanzitutto una risposta mia al quesito iniziale: « *sangue emiliano o romagnolo?* », senza dubbi rispondendo *romagnolo*, per ragioni emotive, istintive, di carattere, di dialetto, di storia, di geografia. Avrei poi voluto qualcosa di più sulla Resistenza e sugli anni, i mesi, i giorni dell'ultima guerra, punto cruciale troppo importante e basilare per non aver un ruolo di preminenza anche in una chiave antologica, e anche oltre lo scritto d'apertura, così preciso, di Nazario Galassi. E poi, accanto a un ricchissimo panorama sul passato, non c'è quasi niente sull'Imola di oggi, neppure nella « cronologia essenziale », per altri versi tanto scrupolosa, di Leopoldo Montanari: non è certo sufficiente il mediocre capitolo, scolastico e superficiale, di Veraldo Vespignani su *Un'economia verso la programmazione regionale*; così come anche quello informatissimo di Galassi su *Gli ospedali psichiatrici nella vita imolese* si ferma, chissà perché, a settant'anni fa. Manca totalmente la voce dei giovani, della scuola e, infine, quella della vita culturale imolese: ma esiste una vita culturale imolese? La domanda è legittima e la risposta è quasi del tutto negativa: ma forse

anche per questo un segno e una riflessione, sull'argomento, non sarebbero dovuti mancare.

Renzi scrive che il libro « fossimo fannulloni in cerca di alibi, l'avremmo progettato in maniera ancora più seria, per non farlo mai »: per carità, va benissimo così, ed è tutt'altro che poco serio. Soltanto, non si è mai contenti, si è sempre polemici, ed è anche questa una caratteristica regionale. Del resto, Renzi ci ha promesso altri pezzi da appoggiare sul reticolo. Li aspettiamo: su Imola e — perché no? — su tanti altri città e paesi d'Italia, da conoscere sempre più e sempre meglio.

G.G.

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da

(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO
NELLO VIAN

Redatta da

FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LI - N. 12 DICEMBRE 1968

SOMMARIO

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Amministrazione e Redazione: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

Film usciti a Roma dal 1° - VIII al 31 - VIII - 1968

Addio Lara - v. *J'ai tué Rasputin.*
Addio alle armi - v. *Farewell to Arms.*
Adorabile infedele (Gli amanti) - v. *Beloved Infidel.*
Agguato nel sole - v. *Hostile Guns.*
All'ultimo sangue
Gli amanti (*già* Adorabile infedele) - v. *Beloved Infidel.*
Appuntamento sotto il letto - v. *Yours, Mine and Ours.*
Assassino ha le ore contate, L' - v. *Coplan sauve sa peau.*
A tutto gas - v. *Speedway.*
Berretti verdi, I v. *The Green Berets.*
Cadavere in fuga - v. *Dans l'eau... qui fait des bulles!*
Chiedi perdono a Dio... non a me
Colpo da otto, Un - v. *League of Gentlemen, The*
Colpo grosso alla napoletana - v. *The Biggest Bundle of Them All.*
Con la morte alle spalle - v. *Con la muerte a la espalda.*
Con le spalle al muro - v. *Sol Madrid.*
Corpo a corpo - v. *L'arme à bauche / Armas para el Caribe.*
Corri, uomo, corri
Daci, I - v. *Dacii / Les guerriers.*
Diabolicamente tua - v. *Diaboliquement vôtre / Mit teuflischen Grüssen.*
Diavolo alle 4, Il - v. *Devil at 4 O'Clock.*
Disperati di Sandor, I - v. *Szegenylègenyek.*
Dolce veleno - v. *Pretty Poison*
Donna per una notte, La - v. *La loi du survivant*
Donna venuta dal passato, La - v. *The Vengeance of She*
Donne... botte e bersaglieri / Un uomo piange solo per amore
Due crociati, I
Essi sono nudi / Nudi per morire - v. *Ils sont nus / Days of Desire*
Femmina - v. *La grande sauterelle*
Fermi tutti, cominciamo daccapo! - v. *Double Trouble*
Folli notti a Las Vegas - v. *Las Vegas by Night / Here's Las Vegas*
Gangsters per un massacro / Kommissar X: Drei Blaue Pauther
Gatta dagli artigli d'oro, L - v. *La louve solitaire*
Giallo cobra - v. *Der Hund von Blackwood Castle*
Giganti del Mediterraneo, I - v. *Battle of Cyprus / The Heroes*
Giorno in cui i pesci uscirono dal mare, Il - v. *The Day the Fish Came Out*
Grande rapina alla torre di Londra - v. *Traitor's Gate*
Incubo sulla città - v. 80,000 *Suspects*
Jena in cassaforte, Una
Jeux d'amour - Giochi d'amore - v. *Jeux d'amour*
Joko, invoca Dio... e muori!
Killer di Satana, Il - v. *The Sorcerers*
King Kong, il gigante della foresta - v. *King Kong no gyakushu*
Ladri sprint - v. *Fitzwilly*
Mandato di uccidere - v. *Assignment to Kill*
Mille frecce per il re - v. *A Challenge for Robin Hood*
Momento di uccidere, Il

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALL'ULTIMO SANGUE — **r.**: John Byrd (Paolo Moffa) - **s.** e **sc.**: Enzo Dell'Aquila - **f.** (cromoscope della Tecnostampa, eastmancolor): Franco Villa - **m.**: Nico Fidenco - **scg.** e **c.**: Carlo Gentili - **mo.**: Augusta Galinaro - **int.**: Graig Hill (Clive Norton), Ettore Manni (Chaleco), Ken Wood (Billy Gunn), José Greci (Consuelo), Francesco Santovetti (Cordero), Luciano Doria, Giuseppe Sorrentino, Ruggero Salvatori, Alberto Bucchi, Silvano Zuddas, Antonio Danesi - **p.**: Ambrosiana Cinemat. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Warner Bros.

ARME A GAUCHE, L' (Corpo a corpo) — **r.**: Claude Sautet - **s.**: dal romanzo « Aground » di Charles Williams - **sc.**: Claude Sautet, Fouli Elia, Charles Williams, Michel Levine - **f.**: Walter Wottitz - **m.**: Eddie Barclay, Michel Colombier - **scg.**: René Renoux, Adolfo Cofiño - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Lino Ventura (Jacques Cournot), Sylva Koscina (Rae), Leo Gordon, Alberto De Mendoza, Antonio Martin, Jean Claude Bercq, Antonio Casas, Jack Leonard, Angel Del Pozo, José Jaspe - **p.**: Intermondia Films-T.C. Productions-Cité Films/Agata Films/Vides Cinematografica - **o.**: Francia-Spagna-Italia, 1965 - **d.**: Euro International Films - Titolo spagnolo **Armas para el Caribe**.

ARNAUD, Les (Voglio vivere la mia vita) — **r.**: Léo Joannon - **s.**: L. Joannon - **sc.**: Jacques Robert, L. Joannon - **f.** (eastmancolor): Willy Gricha - **m.**: Frank Pourcel - **scg.**: naturale - **mo.**: Jean Feyte - **int.**:

Salvatore Adamo (André Arnaud), Bourvil (Henri Arnaud), Christine Delaroche (Laetitia), Michel De Re (Jassaron), Marcelle Ranson, Giselle Grandpré, Suzanne Courtal, Gérard Croce, Alain Douthy, Xavier Fonty - **p.**: Belles Rives Production, Société Nouvelle de Cinéma/Flora Film - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: Variety.

ASSIGNMENT TO KILL (Mandato di uccidere) — **r., s. e sc.**: Sheldon Reynolds - **f.** (panavision, technicolor): Harold Lipstein, Enzo Barboni - **m.**: William Lava - **scg.**: John Beckman - **mo.**: George Rohrs - **int.**: Patrick O'Neal (Richard Cutting), Joan Hackett (Dominique Laurant), Herbert Lom (Matt Wilson), John Gielgud (Curt Valayan), Eric Portman (notaio), Peter Van Eyck (Walter Green), Leon Greene («Big Man»), Oscar Homolka (ispettore Ruff), Kent Smith (Eversley), Philip Ober (Bohlen), Fifì D'Orsay (signora Hennie), Eve Soreny (padrona di casa) - **p.**: Warner Bros-Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

BATTLE OF CYPRUS/THE HEROES (I giganti del Mediterraneo) — **r.**: William Cooper (?) - **f.** (scope): Peter Thomas (?) - **scg.**: Vincent Usk (?) - **mo.**: Ted Larincast (?) - **int.**: Dick Lancaster (?), George Douglas (?), Eveline Marchal (?), Anthony Lionel (?), Nick Alex (?), George Williams (?), Harry Heraster (?), Therese Vlady (?), Robert Sullivan (?) - **p.**: G.D. Film - **o.**: Grecia, 1967 (?) - **d.**: Fida (reg.). *Si tratta di un film greco camuffato dai noleggiatori in film americano. Di conseguenza i nomi del credit e del cast sono tutti falsi.*

BIGGEST BUNDLE OF THEM ALL, The (Colpo grosso alla napoletana) — **r.**: Ken Annakin - **s.**: Josef Shaftel - **sc.**: Josef Shaftel, Sy Salkowitz - **f.** (panavision, metrocolor): Piero Portalupi - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Arrigo Equini - **e.s.**: Robert MacDonald - **mo.**: Ralph Sheldon - **int.**: Vittorio De Sica (Don Cesare Celli), Raquel Welch (Juliana), Robert Wagner (Harry Price), Edward G. Robinson (prof. Samuels), Godfrey Cambridge (Benjamin Brownstead), Davy Kaye (Davey Collins), Francesco Mulé (Antonio Tozzi), Yvonne Sanson (Teresa), Victor Spinetti (capitan Giglio), Mickey Knox (Joe Ware), Femi Benussi (la moglie dello zio Carlo), Roberto De Simone (zio Carlo), Paola Borboni (signora Rosa), Andrea Aureli (carabiniere), Aldo Bufi Landi (capitano Del Signore), Carlo Croccolo (Franco), Piero Gerlini (ispettore Capuano), Giulio Marchetti (commissario Naldi), Ermelinda De Felice (Emma), Gianna Bonacci Dauro (signora Clara), Carlo Rizzo (maître d'Hotel), Nino Musco, Calisto Calisti - **p.**: Josef Shaftel e Sy Stewart per la M.G.M. - Shaftel-Stewart Production - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

CHALLENGE FOR ROBIN HOOD, A (Mille frecce per il re) — **r.**: C.M. Pennington Richards - **s. e sc.**: Peter Bryan - **f.** (technicolor stampato in De Luxe color): Arthur Grant - **m.**: Gary Hughes - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Chris Barnes - **superv. mo.**: James Needs - **int.**: Barrie Ingham (Robin Hood), James Tayter (Friar Tuck), Leon Greene (Piccolo John), Gay Hamilton (Marian), Peter Blythe (Roger de Courtenay), Jenny Till («Lady Marian»), John Arnatt (sceriffo di Nottingham), Eric Flynn (Alan-a-Dale), Alfie Bass (negoziante di torte), John Gugolka (Stephen), Reginald Lye (Much), William Squire (sir John), Donald Pickering (sir Jamyl de Penotone), Eric Woolfe (Henry de Courtenay), John Harvey (Wallace), Douglas Mitchell (Will Scarlett), John Graham (Justin), Arthur Hewlett (Edwin), Norman Mitchell (conducente di carro) - **p.**: Clifford Parkes per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-Fox.

CHIEDI PERDONO A DIO... NON A ME — **r.**: Glenn Vincent Davis (Vincenzo Musolino) - **s. e sc.**: Vincenzo Musolino - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Mario Mancini - **m.**: Felice Di Stefano - **scg.**: Giovanni Fratalocchi - **mo.**: Enzo Alabiso - **int.**: Giorgio Ardisson (Cjamango),

Anthony Ghidra (Dick Smart), Cristina Josani (Virginia), Pedro Sanchez (il messicano), Luigi Pavese (Stuart), Lilli Lembo (la ragazza di Smart), Gaetano Cimarosa (Ciuco), Peter Martell (Jack Stuart), Dante Maggio (barista), Franco Pesce (becchino), Jean Louis - **p.**: V. Musolino per la Cio film - Intercontinental Prod. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

CON LA MUERTE A LA ESPALDA (Con la morte alle spalle) — **r.**: Alfonso Balcazar - **s.** e **sc.**: José Antonio De La Loma, Alfonso Balcazar, Gianni Simonelli - **f.** (stereovision 70, eastmancolor): Victor Monreal - **m.**: Claude Bolling - **scg.**: Enzo Bulgarelli e Berenice Sparano - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: George Martin (Gary), Vivi Bach (Monica), Rosalba Neri (Silvana), Daniele Vargas (Electra), Maria Badmayen (Frau Van Hallen), Ignazio Leone (Ivan), Michael Monfort (Bill), Robert Party (col. Randolph), Georges Chamarat (prof. Roland), Juan Llusa, Klaus Jurgen Wuschof - **p.**: P.C. Balcazar/West Film/Comptoir Français du Film - **o.**: Spagna-Italia-Francia, 1967 - **d.**: Delta (regionale).

COPLAN SAUVE SA PEAU (L'assassino ha le ore contate) — **r.**: Yves Boisset - **s.**: dal romanzo « Coplan paie le cercueil » di Paul Kenny - **sc.**: Claude Veillot, Yves Boisset - **f.** (eastmancolor): Pierre Lhomme e Alain Derobe - **m.**: Jean Claude Pellettier - **int.**: Claudio Brook (Francis Coplan), Margaret Lee (Mara Eva), Jean Servais (Saroghu), Bernard Blier (Mascar), Jean Topart (Sakki), Hans Meyer (Hugo), Klaus Kinski (Theler), Nana Michel (Carol), Marcella Saint-Amant (Yasmine), Roger Lumont (Glouton), Andrew Ray (Gamal), Agathe Alma (Fatih), il nano Roberto - **p.**: Comptoir Français du Film Production/Cinésecolo - **o.**: Francia-Italia, 1967-68 - **d.**: regionale.

CORRI, UOMO, CORRI — **r.**: Sergio Sollima - **s.**: S. Sollima - **sc.**: Pompeo De Angelis, S. Sollima - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Guglielmo Mancori - **m.**: Bruno Nicolai - **scg.**: Franco Cuppini - **mo.**: Tatiana Casini - **int.**: Tomas Milian (Cuchillo), Donald O'Brien (Cassidy), Linda Veras (Penny), Marco Guglielmi (Michel), José Torres (Ramirez), Edward Ross (Jean Paul), Nello Pazzafini (Riza), Gianni Rizzo (il sindaco), Calisto Calisti (Hernando), Attilio Dottesio (Manuel), Dan May (Mateos), John Ireland (Santillana), Chelo Alonso (Dolores), Fredi Unger (sceriffo), **p.**: Aldo Pomilia e Sergio Sollima per la Mancori-Chretien - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Italnoleggio Cinematografico.

COUNTERFEIT KILLER, The (Tutti cadranno in trappola) — **r.**: Joseph Leytes - **s.** e **sc.**: Harold Clements e Steven Bochco dal lavoro televisivo « The Facelesman » - **f.** (technicolor): Benjamin H. Kline, John F. Warren - **m.**: Quincy Jones - **s.m.**: Stanley Wilson - **scg.**: John J. Lloyd, Henry Larrecq - **mo.**: Tony Martinelli - **int.**: Jack Lord (Don Owens), Shirle Knight (Angie Peterson), Charles Drake (Dolan), Jack Weston (Riker), Joseph Wiseman (Rajeski), Don Hanmer (O'Hara), Robert Pine, George Tyne, Cal Bartlett, Dean Deyde, L.Q. Jones, Mercedes McCambridge - **p.**: Harry Tatelman per la Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

DACII / LES GUERRIERS (I Daci) — **r.**: Sergiu Nicolaescu - **s.**: Titus Popovici - **sc.**: T. Popovici, Jacques Rémy - **f.** (cinemascope, eastmancolor): Costache Giubotaru - **m.**: Theodor Grigoriu e R. Mellin - **scg.**: Liviu Popa, Viorel Ghenea - **mo.**: Borys Lewin, Jolanda Mintulesco - **int.**: Pierre Brice (Severus), Marie José Nat (Meda), Georges Marchal (Decebal), Amza Pelea, György Kovacs, Emil Botta, Geo Barton, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Nicolae Secareanu, Vasile Cosma, Alexander Herescu, Sergiu Nicolaescu - **p.**: Studio Bucurest/Franco London - **o.**: Romania-Francia, 1966 - **d.**: regionale.

DANDY IN ASPIC, A (Sull'orlo della paura) — **r.**: Anthony Mann - **s.**: da un romanzo di Derek Marlowe - **sc.**: Derek Marlowe - **f.** (panavi-

sion, technicolor): Christopher Challis - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: Thelma Connell - **int.**: Laurence Harvey (Eberlin), Tom Courtenay (Gatiss), Mia Farrow (Caroline), Lionel Stander (Sobakevich), Harry Andrews (Fraser), Peter Cook (Prentiss), Per Oscarsson (Pavel), Barbara Murray (Heather Vogler), Norman Bird (Copperfield), John Bird (Henderson), Michael Trubshawe (Flowers), Richard O'Sullivan (Nevil), Geoffrey Denton (Pond), Geoffrey Lumsden (Ridley), James Cossins (Heston-Stevas), Calvin Lockhart (Brogue), Geoffrey Bayldon (Lake), Michael Pratt (Greff), Monika Dietrich (Hedwig), Lockwood West(Quince), Arthur Hewlett (Moon), Vernon Dobtcheff (Stein), Paulene Stone - **p.**: Anthony Mann e Leslie Gilliat per la Columbia - **o.**: Gran Bretagna, 1967-1968 - **d.**: Columbia Ceiad. *Anthony Mann morì durante le riprese del film che fu terminato da Laurence Harvey.*

DANS L'EAU... QUI FAIT DES BULLES! (Un cadavere in fuga) — **r.**: Maurice Delbez - **s.**: dal romanzo « La chair à poissons » di Marcel Prêtre - **sc.**: M. Delbez, Michel Lebrun - **f.**: Jacques Ledoux - **m.**: Pierre Dudan - **scg.**: Raymond Nègre - **mo.**: Denise Natot - **int.**: Louis De Funès (Hernzer), Pierre Dudan (Charles Delindy), Maria Riquelme (Arlette Preminger), Philippe Lemaire (Heinrich), Jacques Castelot (Bauman), Marthe Mercadier (moglie di Hernzer), Claudine Coster (Hélèna), Olivier Hussenot (il commissario), Serge Davri (barbone), Pierre Doris (boy-scout), Jacques Dufhilo (becchino), Philippe Clay, Max Elloy - **p.**: Kerfrance Productions - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: regionale.

DAY THE FISH CAME OUT, The (Il giorno in cui i pesci uscirono dal mare) — **r.**: Michael Cacoyannis - **s.** e **sc.**: Michael Cacoyannis - **f.** (De Luxe color): Walter Lassally - **m.**: Mikis Theodorakis - **scg.**: Spyros Vassiliou - **coreogr.**: Arthur Mitchell - **mo.**: Vassilis Syropoulos - **int.**: Tom Courtenay (Il navigatore), Colin Blakely (Il pilota), Sam Wanamaker (Elias), Canrice Bergen (Electra), Ian Ogilvy (Peter), Patricia Burke (signora Mavroyannis), Dimitris Nicolaides (Il dentista), Tom Klunis (French), Nicos Alexious (Il guardiano del gregge di capre), Marlena Carrer (moglie del guardiano), Costas Papaconstantinou (Manolias) - **p.**: Michael Cacoyannis per la M. Cacoyannis Prod. - **o.**: Grecia-Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-Fox.

DEADFALL (Passo Falso) — **r.**: Bryan Forbes - **s.**: dal romanzo di Desmond Cory - **sc.**: B. Forbes - **f.** (De Luxe color): Gerry Turpin - **m.**: John Barry - **scg.**: Ray Simm - **mo.**: John Jympson - **int.**: Michael Caine (Henry Clarke), Giovanna Ralli (Fe), Eric Portman (Moreau), Nanette Newman (una ragazza), David Buck (Salinas), Carlos Pierre (Antonio), Leonard Rossiter (Fillmore), Emilio Rodriguez (ispettore Ballastero), Vladek Sheybal (dott. Delgado), George Ghent (Stresemann), Carmen Dene (massaggiatrice), Reg Howell (autista), Antonio Sanpere (Lagranja), Philip Madoc (direttore di banca), Santiago Rivera (guardia armata), Gèraldinè Sherman, John Barry, Renata Tarrago - **p.**: Paul Monash e Jack Rix per la Salamanda Film Prod. - **o.**: G.B., 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

DEUX BILLETS POUR MEXICO! / GEHEIMNISE IN GOLDENEN NYLONS (Segreti che scottano) — **r.**: Christian-Jaque - **s.**: dal romanzo « Dead Run » di Robert Sheckley - **sc.**: Michel Levine, Christian-Jaque, Pascal Jardin - **f.** (scope, eastmancolor): Pierre Petit - **m.**: Gérard Calvi - **scg.**: Jürgen Kiebach - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Georges Géret (Carlos), Peter Lawford (Dain), Ira von Fürstenberg (Suzanne), Maria Grazia Buccella (Anna), Horst Frank (Manganne), Werner Peters (Bardieff), Jean Tissier (Adelgate), Bernard Tiphaine (funzionario d'ambasciata), Wolfgang Kieling (Wolfgang), Eva Plug, Dean Heyde, Wolfgang Preiss, Siegfried Wischniewski, Henri Guegan, Alan Collins (alias L. Pigozzi), Roger Tréville, Michel Charrel - **p.**: Peter Hahne per la S.N.C. -

Intermondia - T.C. Productions/CCC/C.G.R.C. - Metheus - **o.**: Francia-Germania Occ.-Italia, 1967 - **d.**: regionale.

DIABOLIQUEMENT VOTRE (Diabolicamente tua) — **r.**: Julien Duvivier - **s.**: da un romanzo di Louis Thomas - **sc.**: J. Duvivier, Roland Girard, Jean Bolvary, Paul Gegauff - **f.** (eastmancolor): Henri Decae - **m.**: François de Roubaix - **scg.**: Léon Barsacq - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Alain Delon (Georges Campo), Senta Berger (Christiane), Sergio Fantoni (Frédéric), Claude Pieplu (il decoratore), Peter Mosbacher (Kiem), Albert Augier (il dottore), Renate Birgo, Georges Montant - **p.**: Lira Films-Copernic-Comacico/Igor Film/Eichberg - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: Euro - Titolo tedesco: **Mit teuflischen Grüssen.**

DONNE... BOTTE E BERSAGLIERI / UN UOMO PIANGE SOLO PER AMORE — **r.**: Ruggero Deodato - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Willi Brezza - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **int.**: Little Tony, Ira Hagen, Ferruccio Amendola, Fiorenzo Fiorentini, Renzo Montagnani, Ugo Fangareggi, Marisa Merlini, Bobby Solo, Pinuccio Ardia, Janet Ahgren, Alberto Sorrentino, Franco Giacobini, Cesare Gelli, Carlo Pisacane - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

DOUBLE TROUBLE (Fermi tutti, cominciamo daccapo!) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Marc Brandel - **sc.**: Jo Heims - **f.** (panavision, metrocolor): Daniel L. Fapp - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: George W. Davis, Merrill Pye - **e.s. visivi**: J. McMillan Johnson, Carroll L. Shepphird - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Elvis Presley (Guy Lambert) Annette Day (Jill Conway), John Williams (Gerald Waverly), Yvonne Romain (Claire Dunham), Chips Rafferty (Archie Brown), Norman Rossington (Arthur Babcock), The Wiere Brothers (loro stessi), Monty Landis (Georgie), Michael Murphy (Morley), Leon Askin (ispettore de Groote), John Alderson (l'uomo del ghiaccio), Stanley Adams (capitan Roach), Maurice Marsac (il francese), Walter Burke (capitano in seconda), Helene Winston (Gerda), The G Men (loro stessi) - **p.**: Judd Bernard e Irwin Winkler per la B.S.W. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.G.M.

DUE CROCIATI, I — **r**: Giuseppe Orlandini - **s.**: Roberto Gianviti - **sc.**: Lucio Fulci, R. Gianviti, Dino Verde - **f.** (cromoscope, della Tecnostampa-eastmancolor): Franco Delli Colli - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Andrea Crisanti - **c.**: Rosanna Andreoni - **mo.**: Enzo Micarelli - **int.**: Franco Franchi (Franco Di Carrapipi), Ciccio Ingrassia (Ciccio VII e Ciccio VIII, Visconte di Braghelunghe), Janet Ahgren (Clorinda), Fiorenzo Fiorentini (Gran Consigliere di Ciccio), Ignazio Leone (Biagio), Marco Tulli (Fra' Giulivo), Umberto D'Orsi (Goffredo Di Buglione), Nino Fuscagni (Riccardo Cuor di Pantera), Antonietta Fiorito, Fabio Testi, Enzo Andronico, Gastone Pescucci, Pietro e Franco Ceccarelli, Furio Meniconi - **p.**: Fulvio Lucisano per la Italian International Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

80,000 SUSPECTS (Incubo sulla città) — **r.**: Val Guest - **s.**: dal romanzo « The Pillars of Midnight » di Elleston Trevor - **sc.**: Val Guest - **f.** (cinemascope): Arthur Grant - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Geoffrey Tozer - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Claire Bloom (Julie Monks), Richard Johnson (Steven Monks), Yolande Donlan (Ruth Preston), Cyril Cusack (padre Maguire), Michael Goodliffe (Clifford Preston), Mervyn Johns (Buckridge), Kay Walsh (infermiera capo), Basil Dignam (Ufficiale medico di sanità), Ray Barrett (ispettore sanitario Bennett), Andrew Crawford (dott. Ruddling), Ursula Howells (Joanna Druten), Vanda Godsell (signora Davis), Norman Bird (Davis), Norman Chappell (Welford), Arthur Christiansen (Gracey), Joby Blanshard (ispettore sa-

nitario Matthews), Pauline Barker (Clara), Leonie Forbes (nurse Vicky), Jill Curzon (nurse Jill), Maureen Crombie (infermiera ausiliare), Marian Diamond (sorella Durrell), Rachel Clay (Jane Davis), Bruce Lewis (reporter della TV), Suzan Farmer (nurse Carole), Ursula Howells, Alan Keith, Carmel McSharry, Peter Madden - **p.**: Val Guest e Frank Sherwin Green per la Val Guest Productions - **o.**: Gran Bretagna ,1963 - **d.**: regionale.

FITZWILLY (Ladri sprint) — **r.**: Delbert Mann - **s.**: dal romanzo « A Garden of Cucumbers » di Poyntz Tyler - **sc.**: Isobel Lennart - **f.** (panavision, De Luxe color): Joseph Biroc - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Robert F. Boyle - **e.s.**: Norm Breedlove - **mo.**: Ralph Winters - **int.**: Dick Van Dyke (Fitzwilliam), Barbara Feldon (Juliet Nowell), Edith Evans (Victoria Woodworth), John McGiver (Albert), Harry Townes (Nowell), John Fiedler (Dunne), Norman Fell (Oderblatz), Cecil Kellaway (Buckmaster), Stephen Strimpell (Byron Casey), Anne Seymour (Grimsby), Helen Kleeb (signora Mortimer), Sam Waterston (Oliver), Paul Reed (Prettikin), Albert Carrier (Pierre), Nelson Olmstead (Simmons), Dennis Cooney (Adams), Noam Pitlik (Charles), Antony Eustrel (Garland), Laurence Naismith (Cotty), Karrin Norris (Kitty), Patience Cleveland (Dolly), Lew Brown (Frank), Monroe Arnold Goldfarb), Bob Williams (Ryan), Billy Halop (proprietario ristorante) - **p.**: Walter Mirisch e Irving Temaner per la Mirisch-Dramatic Features Inc - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

FOX, The (La volpe) — **r.**: Mark Rydell - **s.**: dal romanzo omonimo di D.H. Lawrence - **sc.**: Lewis John Carlino, Howard Koch - **f.** (De Luxe color): Bill Fraker - **m.**: Lalo Schifrin - **scg.**: Charles Bailey - **mo.**: Thomas Stanford - **int.**: Sandy Dennis (Jill Banford), Anne Heywood (Marzia), Keir Dullea (Paul Grenfel), Glen Morris (l'uomo addetto all'inventario) - **p.**: Raymond Stross e Howard Koch per la Raymond Stross Productions - Motion Pictures International - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

GANGSTERS PER UN MASSACRO / KOMMISSAR X: DREI BLAUE PANTHER — **r.**: Frank Kramer (G.F. Parolini) - **s.**: da un romanzo di Robert F. Atkinson - **sc.**: Giovanni Simonelli, Gianfranco Parolini, Günter Rudorf - **f.** (eastmancolor): Rolf Kästel e Francesco Izzarelli - **m.**: Marcello Giombini e Francesco De Masi - **scg.**: Niko Matul - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: Tony Kendall (Joe Walker), Brad Harris (capitano Tom Rowland), Corny Collins, Erika Blanc, Siegfried Rauch, Hannelore Auer, Franco Fantasia, John F. Littlewords, Erwin Strahl, Frank Valentin, Carlos de Castro - **p.**: P.E.A./Parnass con la collab. della I.P.S. di Montreal - **o.**: Italia - Germania Occid., 1967 - **d.**: P.E.A. (regionale).

GRANDE SAUTERELLE, La (Femmina) — **r.**: Georges Lautner - **s.**: dal romanzo di Vahé Katcha « Quelqu'un mourra ce soir » - **sc.**: G. Lautner, V. Katcha, Michel Audiard - **f.** (eastmancolor): Maurice Fellos - **m.**: Bernard Gérard - **scg.**: Jean Mandaroux - **mo.**: Michèle David - **int.**: Mireille Darc (Salène), Hardy Kruger (Carl), Francis Blanche (Gédéon), Maurice Biraud (Alfred), Georges Géret (Marco), Pierre Massimi (il teppista), Venantino Venantini (Wladimir) - **p.**: S.N.E. Gaumont/Franca Film/Eichberg Film - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1966 - **d.**: regionale.

GREEN BERETS, The (I berretti verdi) — **r.**: John Wayne e Ray Kellogg - **r.**: II unità: Cliff Lyons - **m.**: Miklos Rozsa - **d.**: Warner Bros - *Per altri dati vedere a pag. 287 di questo numero.*

HAMMERHEAD (Trafficanti del piacere) — **r.**: David Miller - **s.**: da un romanzo di James Mayo - **sc.**: William Bast, Herbert Baker - **f.** (technicolor): Kenneth Talbot e Wilkie Cooper - **m.**: David Whitaker -

scg.: John Howell - **e.s.**: Pat Moore - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Vince Edwards (Charles Hood), Judy Geeson (Sue Trenton), Beverly Adams (Ivory), Peter Vaughan (Hammerhead), Diana Dors (Kit), Michael Bates (sir Richard Andreas), Patrick Cargill (Condor), Patrick Holt (Huntzinger), William Mervyn (Perrin), Douglas Wilmer (Vendriani), David Prowse (George), Tracy Reed (miss Hull) - **p.**: Irving Allen e Andrew Donally per la Irving allen Productions - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

HOSTILE GUNS (Agguato nel sole) — **r.**: R.G. Springsteen - **s.**: Sloan Nibley, James Edward Grant - **sc.**: Steve Fisher, Sloan Nibley - **f.** (techniscope, technicolor): Lothrop Worth - **m.**: Jimmie Haskell - **scg.**: Hal Pereira, Al Roelofs - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: George Montgomery (Gid McCool), Tab Hunter (Mike Reno), Yvonne De Carlo (Laura Manon), Brian Donlevy (sceriffo Willett), Fuzzy Knight (Buck), John Russell (Aaron Pleasant), Leo Gordon (Hank Pleasant), Robert Emhardt (R.C. Crawford), Pedro Gonzalez (Angel Dominguez), James Craig (Ned Cooper), Richard Arlen (sceriffo Travis), Emile Meyer (Zio Joe), Donald Barry (Johnson), William Fawcett (Jensen), Joe Brown (Bunco), Reg Parton (Chig), Read Morgan (Tubby), Eric Cody (Alfie) - **p.**: A.C. Lyles per la A.C. Lyles-Paramount - **o.**: U.S.A. 1967 - **d.**: Paramount.

HOW SWEET IT IS! (Uffa papà, quanto rompi!) — **r.**: Jerry Paris - **s.**: dal romanzo « La ragazza dal bikini turchese » di Muriel Resnik - **sc.**: Garry Marshall, Jerry Belson - **f.** (panavision, technicolor): Lucien Ballard - **m.**: Pat Williams - **scg.**: Art Lonergan - **mo.**: Frank Mazzola - **int.**: James Garner (Grif), Debbie Reynolds (Jenny), Maurice Ronet (Philippe), Paul Lynde (Purser), Marcel Dalio (Louis), Terry-Thomas (mister Gilbert Tilly), Gino Conforti (Agatzi), Donald Losby (Davey), Hilarie Thompson (Bootsie), Alexandra Hay (Gloria), Mary Michael (Nancy Leigh), Walter Broke (Haskell Wax), Elena Verdugo (Vera Wax), Anna Morgan Guilbert (Bibi), Patty Regan (Midge), Vito Scotti (Cook), Christopher Ross, Larry Hankin, Jerry Riggio, Jack Colvin, Leigh French, Erin Moran, Bella Bruck - **p.**: Garry Marshall, Jerry Belson per la Cherokee Prod.-National General Prod. - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Titanus.

HUND VON BLACKWOOD CASTLE, Der (Giallo cobra) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Alex Berg - **f.** (eastmancolor): Karl Loeb - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Wilhelm Vorweg e Walter Kutz - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Heinz Drache, Karin Baal, Uta Levka, Siegfried Schürenberg, Agnes Windeck, Ilse Pagé, Hans Söhnker, Mady Rahl, Otto Stern, Horst Tappert, Kurt Pieritz, Alexander Engel, Harry Wüstenhagen, Thilo von Berlepsch, Artur Binder, Rainer Brandt, Kurt Waitzmann, Peter William Koch, Paul Berger - **p.**: Rialto Film - **o.**: Germania Occid., 1967 - **d.**: regionale.

ILS SONT NUS (Essi sono nudi - Nudi per morire) — **r.**: Claude Pierson - **s.** e **sc.**: Huguette Boisvert - **f.** (totalvision): Jean Louis Picaret - **m.**: Jean Paul Mengeon - **int.**: Rita Maiden (la madre), Catherine Ribeiro (Jeanne), Alain Saury (lo straniero), Jacques Normand (il padre), Gérard Dessalles (il pazzo), Isabelle (la bambina) - **p.**: Citel - **o.**: Canadà, 1966 - **d.**: regionale. *Titolo in inglese*: **Days of Desire**.

J'AI TUE' RASPOUTINE (Addio Lara) — **r.** Robert Hossein - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **altri int.**: Umberto D'Orsi - **d.**: Excelsior Film (regionale).

JENA IN CASSAFORTE, Una — **r.**: Cesare Canevari - **s.** e **sc.**: Alberto Penna e Cesare Canevari - **f.** (eastmancolor): Claudio Catozzo - **m.**: Giampiero Reverberi - **scg.**: Mario Sola - **mo.**: Enzo Monachesi - **int.**:

Dimitri Nobokov (Steve), Marie Luise Greisberget (Anne), Cristina Gajoni (Janine), Ben Salvador (Juan), Alex Morrison (Albert), Karina Kar (Karina), Stan O'Gadwin (Klaus), Otto Tinard (Calaghan) - **p.**: Fering Prod. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

JEUX D'AMOUR (Jeux d'amour - Giochi d'amore) — **r.**: **s.** e **sc.**: Jean Claude Roy e Jean Pierre Richard - **f.**: A. Kruger - **int.**: Jacques Bernard, Sylvie Coste, P. Greber, Viviane Landford, V. Vignon, Génèvieve Saint Laurent, Béatrice Clément, Isabel Felini - **p.**: Les Films d'Octobre - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: regionale.

JOKO INVOCA DIO... E MUORI! — **r.**: Antony Dawson (Antonio Margheriti) - **s.**: Renato Savino - **sc.**: Antonio Margheriti, Renato Savino - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Savina - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Richard Harrison (Joko), Claudio Camaso (Mendoza), Werner Pochat (Rikie), Paolo Gozlino (Domingo), Sheyla Rosin, Lucio De Santis, Mariangela Giordano, Freddy Unger, Aldo De Carellis, Ivan Giovanni Scratuglia, Luciano Bonanni, Lucio Zarini, Lee Burton (alias Guido Lollobrigida), Albes Des Novas, Alan Collins (alias Luciano Pigozzi), Pedro Sanchez (alias Ignazio Spalla), Alexander Allerson - **p.**: Super International Pictures/Top Film di Monaco - **o.**: Italia-Germania Occid., 1968 - **d.**: regionale.

KING KONG NO GYAKUSHU (King Kong, il gigante della foresta) — **r.**: Inoshiro Honda - **superv.**: Arthur Rankin - **s.** e **sc.**: Kaori Mabuchi - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Ajme Kojzumi - **e.s.**: Eiji Tsuburaya - **m.**: Akira Ifukube - **int.**: Rhodes Reason, Linda Miller, Akira Takarada, Mie Hama, Eisei Amamoto - **p.**: Toho Company - **o.**: Giappone, 1967 - **d.**: Titanus.

LAS VEGAS BY NIGHT / HERE'S LAS VEGAS (Folli notti a Las Vegas) — **r.**: Mitchell Leisen - **f.** (eastmancolor) - **int.**: Juliet Prowse, Vic Damone, Jayne Mansfield - **p.**: Carrol Case, Hal Roach junior - **o.**: U.S.A., 1963 - **d.**: regionale.

LOI DU SURVIVANT, La (La donna per una notte) — **r.**: José Giovanni - **s.**: dalla prima parte del romanzo « Les aventuriers » di José Giovanni - **sc.**: José Giovanni - **f.** (techniscope, eastmancolor): Georges Barsky - **m.**: François De Roubaix - **mo.**: José Giovanni - **int.**: Michel Constantin (Stan), Alexandra Stewart (Hélène), Roger Blin (Pao), Frédéric Lambre (fratello di Pao), Edwine Moatti (sorella di Pao), Daniel Mossmann. (altro fratello di Pao), Jean Franval (giardiniere), André Dagnan (Galmetti), M. Benedetti - **p.**: Stephan Films-S.N.C. - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: regionale.

LOUVE SOLITAIRE, La (La gatta dagli artigli d'oro) — **r.**: Edouard Logereau - **r. scene scolastiche**: Claude Carlier - **s.**: dal romanzo di Albert Sainte-Aube - **sc.**: Marcel Jullian, Jean Paul Guibert, E. Logereau - **f.** (eastmancolor): Roland Pontoizeau - **m.**: Francis Lai - **scg.**: René Renaux - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Danièle Gaubert (Françoise, detta « La Gatta »), Michel Duchaussoy (Bruno), Julien Guiomar (Durieux), Carole Lebel (Olga), Sacha Pitoëff (Saratoga), Simono (Evrard), François Maistre (Davenport), Maurice Teynac (Stanmore), Serge Merlin (Silvio), Jacques Brunet (Hans), Jacqueline Stamp (Melissa) - **p.**: Intermondia Films Jean Paul Guibert-Les Films Corona/ Selenia Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: regionale.

MOMENTO DI UCCIDERE, Il — **r.**: Anthony Ascott (Giuliano / Carmineo) - **s.**: Enzo G. Castellari (E. Girolami), Tito Carpi - **sc.**: Tito Carpi, Francesco Scardamaglia, Bruno Leder - **f.** (techniscope, technicolor): Stelvio Massi - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: George Hilton (Lord), Walter Barnes (Bull),

Loni von Friedel (Regina), Horst Frank (Jason), Renato Romano, Arturo Dominici, Rudolf Schundler, Remo De Angelis, Ugo Adinolfi - **p.**: Vico Pavoni per la P.C.E. Euro/Terra F.K. - **o.**: Italia-Germania Occid., 1968 - **d.**: Euro.

MORDNACHT IN MANHATTAN (Quella sporca storia di Joe Cilento) — **r**: Harald Philipp - **s.**: dal romanzo « Fall 2 » della serie dell'agente segreto Jerry Cotton - **sc.**: Alex Berg - **f.** (supervision): Walter Tuch - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Hans Jürgen Kiebach - **mo.**: Alfred Srp - **int.**: George Nader (Jerry Cotton), Heinz Weiss (Phil), Richard Münch (capo FBI), Monika Grimm, Elke Neidhardt, Kurt Pieritz, Silvie Solar, Sigurd Fitzek, Daniel Dimitri, Willy Semmelrogge, Peter Kuiper, Allan Pinson, Paul Muller, Henry Cogan, Uwe Reichmeister, - **p.**: Allianz-Constantin - **o.**: Germania Occid., 1965 - **d.**: regionale.

NIENTE ROSE PER OSS 117 — **r.**: Renzo Cerrato e Jean Pierre Desagnat - **s.**: da un romanzo di Jean Bruce - **sc.**: Michel Levin, Pierre Foucand, R. Cerrato, J.P. Desagnat, André Hunebelle - **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: John Gavin (Chandler), Margaret Lee (Aicha), Curd Jürgens (il maggiore), Luciana Paluzzi (dott. Maud), Guido Alberti (Melik), Robert Hossein (dott. Saadi), George Eastman (Karas), Piero Lulli (Van Dyck), Rosalba Neri, Rajan Baldwin (alias Renato Baldini), Seyna Seyn, Romano Moschin, Emilio Messina - **p.**: Marcello Danon e André Hunebelle per la DA.MA./P.A.C. - **o.**: Italia-Francia, 1968 - **d.**: Paramount.

NUDE... SI MUORE — **r.**: Anthony Dawson (Antonio Margheriti) - **s.**: Giovanni Simonelli - **sc.**: Franco Bottari, A. Dawson - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Mark Damon (Richard), Eleonora Brown (Lucille), Patrizia Valturri (Denise), Michael Rennie (ispett. Durabd), Alan Collins (alias Luciano Pigozzi, nel ruolo di Laforet), Franco De Rosa (serg. di polizia), Ester Masing (miss Martin), Gianni Di Benedetto (De Brazzi), Valentino Macchi (poliziotto), Sally Smith, Vivienne Stapleton, Ludmilla Llova, Aldo De Carellis, Sylvia D'Ovidio, Kathleen Parker, Paola Natale, Marisa Longo, Umberto Papiri, John Hawkwood - **p.**: Super International Pict. - B.G.A. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

PERSECUCION HASTA VALENCIA (Il sapore della vendetta) — **r.**: Julio Coll - **s.**: Santiago Moncada - **sc.**: S. Moncada, S. Donati, Howard Bert - **f.** (technicolor): Carlo Carlini - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Eduardo Torres - **c.**: Rossano Andreoni - **mo.**: Mercedes Alonso - **int.**: Tom Tryon, Lorenza Guerrieri, Ana Castor, José Bodalo, Mirko Ellis, Richard Deacon, Emiliano Redondo, Raf Baldassarre, Jesus Puente, Carlos Ballesteros, Franco Ressel - **p.**: Panlatina/Pea - **o.**: Spagna-Italia, 1967-68 - **d.**: Pea (regionale).

PLEASURE GIRL, The (Le ragazze del piacere) — **r.**: Gerry O'Hara - **s.** e **sc.**: G. O'Hara - **f.**: Michael Reed - **m.**: Malcolm Lockyer - **scg.**: Peter James - **mo.**: Tony Palk - **int.**: Ian McShane (Keith), Francesca Annis (Sally), Klaus Kinski (Nikko), Mark Eden (Prinny), Tony Tanner (Paddy), Rosemary Nicols (Marion), Suzanna Leigh (Dee), Anneke Wills (Angela), Coleen Fitzpatrick (Cobber) - **p.**: Harry Fine e Robert Sterne per la Compton-Tekli - **o.**: Gran Bretagna, 1965 - **d.**: regionale.

PRETTY POISON (Dolce veleno) — **r.**: Noel Black - **s.**: da un romanzo di Stephen Geller - **sc.**: Lorenze Semple jr. - **f.** (panavision, De Luxe color): David Quaid - **m.**: Jonny Mandel - **scg.**: Jack Martin Smith, Harold Michelson - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Anthony Perkins (Dennis), Tuesday Weld (Sue Ann), Beverly Garland (signora Stepanek), John

Randolph (Azenauer), Dick O'Neill (Bud Munsch), Clarice Blackburn (signora Bronson), Joseph Bova (Pete) - **p.:** Marshal Backlar e Noel Black per la Lawrence Turman Prod.-Molino Production - **o.:** U.S.A. 1967-68 - **d.:** 20th Century Fox.

RETE PIENA DI SABBIA, Una — **r. s.** e **sc.:** Elio Ruffo - **f.:** Renato Fait - **m.:** Teo Usuelli - **int.:** Cyrus Elias, Fulvia Franco, Ettore Garofalo, Gabriella Giorgelli, René Curé, Myriam Micol, Olga Solbelli, Giuliano Raffaelli, Gaetano Dell'Era, Nanda Primavera - **p.:** A.R.S. - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

ROSIE (Rosie) — **r.:** David Lowell Rich - **s.:** dalla commedia « A Very Rich Woman » di Ruth Gordon, adattata dal lavoro teatrale di Philippe Hériat « Les joies de la famille » - **sc.:** Samuel Taylor - **f.** (techniscope, technicolor): Clifford Stine - **m.:** Lyn Murray - **scg.:** Alexander Golitzen, George C. Webb - **mo.:** Stuart Gilmore - **int.:** Rosalind Russell (Rosie Lord), Sandra Dee (Daphne Shaw), Brian Aherne (Oliver Stevenson), Vanessa Brown (Edith Shaw), Audrey Meadows (Mildred Deever), James Farentino (David Wheelwright), Leslie Nielsen (Cabot Shaw), Margaret Hamilton (Mae), Reginald Owen (Patrick), Juanita Moore (nurse), Virginia Grey (signora Peters), Dean Harens (Willets), Richard Derr (avvocato), Harry Hickox (detective), Eddie Ness (altro detective), Hal Lynch (telefonista), Ann Doran (la vecchia signora), Than Wyenn (psichiatra), Walter Woolf King (giudice), Ronald Chisholm (pianista), Doris Lloyd (Sedalia), Ron Stokes (taxista), Eugene Roth (Joseph), Kathleen O'Malley (segretaria), Doodles Weaver (fioraio) - **p.:** Jacques Mapes per la Ross Hunter Productions-Universal - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Universal.

SATANIK — **r.:** Piero Vivarelli - **s.** e **sc.:** Eduardo M. Brochero - **f.** (ferraniacolor stampato in eastmancolor): Silvano Ippoliti - **m.:** Manuel Parada - **scg.:** Giuseppe Bassan - **mo.:** Gianmaria Messeri - **int.:** Magda Konopka (Satanik), Luis Peña (ispett. Trent), Umberto Raho (George Van Donen), Armando Calvo (commissario Gonzales), Piero Vivarelli (ispett. Leduc), Luigi (Gigi), Montini (Dodò Laroche), Mimma Ippoliti (Stella Dexter), Nerio Bernardi (prof. Greeves), Pino Polidori (Albert), Isarco Ravaioli, Jos Atlanta, Antonio Pica, Mirella Pamphili - **p.:** Rodiacines/Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Interfilm (regionale). *Il film è stato ispirato dai fumetti omonimi.*

SCACCO INTERNAZIONALE — **r. s.** e **sc.:** Niny Rosati - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Gabor Pogany - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Pino Aldovrandi - **mo.:** Romeo Ciatti - **int.:** Tab Hunter (Patrick Harris), Daniela Bianchi (Helen), Liz Barrett (alias Luisa Baratto, nel ruolo di Stefania), Michael Rennie (George McConnell), Umberto Raho (Carlo), Frank Ressel (ispettore di polizia), Edward Ross (alias) Luciano Rossi), Bill Vanders, Mario Maranzana, Mirella Panfili, Vladimiro Tuicovich, Bill Cross - **p.:** Cinematografica Italiana - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** regionale.

SCACCO TUTTO MATTO, Uno — **r.:** Roberto Fiz - **s.:** R. Fiz, Massimo Capriccioli - **sc.:** Ennio De Concini, M. Capriccioli, Maessi, Luciano Martin, C. Robea - **f.** (technicolor): Antonio Macasoli - **m.:** Miguel Aisns-Arbò - **int.:** Edward G. Robinson, Adolfo Celi, Maria Grazia Buccella, Terry Thomas, George Rigaud, Manolo Zarzo, Rossella Como, Loris Bazzocchi, José Bodalo - **p.:** Franco Porro per la Minister-Kinesis Film/Tecisa - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** I.F.C. (regionale).

SCHLANGENGRUBE UND DAS PENDEL, Die (La 13ª vergine) — **r.:** Harald Reinl - **s.:** da « The Pit and the Pendulum » di Edgar Allan Poe - **scg.:** Manfred R. Köhler - **f.** (eastmancolor): Ernest W. Kalinke - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Gabriel Pellon, Werner Maria Achmann - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Lex Barker, Karin Dor, Chri-

stopher Lee, Carl Lange, Vladimir Medar Christiane-Rücker, Dieter Eppler - **p.**: Constantin - **o.**: Germania Occid., 1967 - **d.**: Variety.

...SE INCONTRI SARTANA PREGA PER LA TUA MORTE — **r.**: Frank Kramer (Gianfranco Parolini) - **s.** e **sc.**: Gianfranco Parolini, Werner Hauff, Renato Izzo - **f.** (pariscope, eastmancolor): Sandro Mancori - **m.**: Piero Piccioni - **scg.** e **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: John Garko (alias Gianni Garko, nel ruolo di Sartana), William Berger (Lasky), Sidney Chaplin (Jeff Stewal), Fernando Sancho (José Manuel Mendoza, general Tampico), Klaus Kinski (Morgan), Gianni Rizzo (Almán), Andrew Scotti (alias Andrea Scòtti, nel ruolo di Perdido), Sabine (Evelyn), Heidi Fischer (Jane), Franco Pesce (Dusty il becchino), Maria Pia Conte (la ragazza del saloon), Carlo Tamberlani (pastore nella diligenza), Patricia Carr, Sergio Jossa, Arrigo Peri, Antonietta Fiorito, Ugo Adinolfi - **p.**: Aldo Addobbati per la Paris Etoile Film/Parnass Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1968 - **d.**: regionale.

SILVIA E L'AMORE — **r.**: Sergio Bergonzelli - **s.** e **sc.**: Fabio De Agostini, S. Bergonzelli - **f.** (eastmancolor): Giampaolo Santini - **m.**: Piero Umiliani e Liszt («Sogno d'amore») - **scg.**: Cesare Monello - **coreogr.**: Luigi Jaconini - **mo.**: Vincenzo Vanni - **int.**: Anna Maria Rosati (Silvia), Angelo Infanti (Pierre), Ugo Adinolfi (Umberto), Nicola Ciarmoleo, Mavì, Sarah Ross, Gianni Pulone e i proff. Potito D'Alessandro, Francesco Marcelli, Onorio Costantini, Antonio Del Monte, Francesco Angella, Francesca Mineo, Gregorio Mendel - **p.**: Graziano Fabiani per la Film Epoca - **o.**: Italia, 1967-68, - **d.**: I.F.C. (regionale).

SOL MADRID (Con le spalle al muro) — **r.**: Brian G. Hutton - **sc.**: David Karp - **f.** (panavision, metrocolor): Fred Koenekamp - **m.**: Lalo Schifrin - **scg.**: George Davis, Carl Anderson - **mo.**: John McSweeney - **int.**: David McCallum (Sol Madrid), Stella Stevens (Stacey Woodward), Telly Savalas (Emil Dietrich), Ricardo Montalban (Jalisco), Rip Torn (Dano Villanova), Pat Hingle (Harry Mitchell), Paul Lukas (Capo Riccione), Michael Ansara (capitano Ortega), Perry Lopez (I° sicario), Michael Conrad (Scarpi), Madge Cameron (la donna nell'osteria), Robert Rockwell (Capo Anvers), Hnery Escalante (II° pistolero di Dietrich), George Sawaya (III° pistolero di Dietrich), Ken Del Conte (Joe Brighton), Merritt Bohn, Shep Sanders, Robert McNamara - **p.**: Hall Bartlett per la Gershwin-Kastner Productions-Hall Bartlet Pictures - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

SORCERERS, The (Il killer di Satana) — **r.**: Michael Reeves - **s.**: da un'idea di John Burke - **sc.**: M. Reeves, Tom Baker - **f.** (eastmancolor): Stanley Long - **m.**: Paul Ferris - **scg.**: Tony Curtis - **mo.**: David Woodward - **int.**: Boris Karloff (prof. Monserrat), Catherine Lacey (Estelle), Ian Ogilvy (Mike), Elizabeth Ercy (Nicole), Victor Henry (Alan), Susan George (Audrey), Dani Sheridan (Laura), Ivor Dean (ispettore Matalon), Peter Fraser (detective), Meier Tzelniker (proprietario dello «Snack Bar»), Bill Barnsley (poliziotto), Martin Terry (tabaccaio), Gerald Campion (avventore), Alf Joint (Ron) - **p.**: Patrick Curtis, Tony Tenser per la Tigon-Curtwel-Global - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: regionale.

SPEEDWAY (A tutto gas) — **r.**: Norman Taurog - **s.** e **sc.**: Phillip Shulken - **f.**: (panavision, metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Jeff Alexander - **e. s. visivi**: Carrol L. Shepphird - **scg.**: George W. Davis Le Roy Coleman - **mo.**: Richard Farrell - **int.**: Elvis Presley (Steve Grayson), Nancy Sinatra (Susan Jacks), Bill Bixby (Kenny Donford), Gale Gordon (R.W. Hepworth), William Schallert (Abel Esterlake), Ross Hagen (Paul Dado), Carl Ballantine (Birdie Kebner), Poncie Ponce (Juan Medala), Harry Hickox (il cuoco), Christopher West (Billie Jo),

Miss Beverly Hills (Mary Ann), Harper Carter (Ted Simmons), Bob Harris (Lloyd Meadows), Michele Newman (Debbie), Courtney Brown (Carrie), Dana Brown (Billie), Patti Jean Keith (Annie), Carl Reindel (Mike), Gari Hardy (la bionda silenziosa), Charlotte Considine (Lori), Sandy Reed (annunciatore alle corse) - **p.**: Douglas Laurence per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: M.G.M.

STRIP-TEAUSES, Les / CES FEMMES QU'ON CROIT FACILES (Les Strip Teauses) — **r.**: Jean Claude Roy — **s.**: e **sc.**: J.C. Roy - **f.**: Jean-Jacques Tarbes - **m.**: François de Roubaix - **int.**: Sabine Sun, Claude Beuclair, Bernard Charlan, Bernard Ortiz, Jean Renaud, Sophia Laure, Loulou Guinness, Marc Lamolle - **p.**: J.C. Roy per la J.C. Roy Prod. - **o.**: Francia, 1963-64 - **d**: regionale.

SZEGENYLEGENYEK (I disperati di Sandor) — **r.**: Miklos Jancso - **scg.**: Tamas Banovich - **mo.**: Zoltan Farkas - **altri int.**: Istvan Avar, Lajos Oze - **d.**: Italnoleggio Cinematografico.

Vedere giudizio di G.B. Cavallaro a pag. 87 e altri dati a pag. 93 del n. 7-8 luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

TESTA DI SBARCO PER OTTO IMPLACABILI — **r.**: Al Bradley (Alfonso Brescia) - **s.** e **sc.**: Enzo Gicca - **adatt.** e **d.**: Maurice De Vries - **f.**: (colorscope, eastmancolor): Fausto Rossi - **m.**: Italo Fischetti - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Peter Lee Lawrence, Guy Madison, Erika Blanc, Philippe Hersent, Massimo Carocci, George F. Salvage, Pierre Richard, Tony Norton, Michel Titov, Gianni Pulone, Paolo Magalotti, Ivan Giovanni Scratuglia, Renato Pugliali, Giuseppe Castellano, Massimo Turilli - **p.**: Rhodes International / Alcinter - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: regionale.

THEY CAME FROM BEYOND SPACE (La morte scarlatta viene dallo spazio) — **r.**: Freddie Francis - **s.**: dal romanzo « The Gods Hate Kanasas » di Joseph Millard - **sc.**: Milton Subotsky - **f.** (eastmancolor): Norman Warwick - **m.**: James Stevens - **e. s.**: Bowie Films - **scg.**: Don Mingaye, Scott Slimon - **mo.**: Peter Musgrave - **int.**: Robert Hutton (dott. Curtis Temple), Jennifer Jayne (Lee Mason), Zia Mohyeddin (Farge), Bernard Kay (Richard Arden), Michael Gough (Monj), Geoffrey Wallace (Mullane), Luanshiya Greer (una ragazza), John Harvey (Bill Trethowan), Norman Claridge (dott. Andrews), Maurice Good (Stilwell), Diana King (signora Trethowan), Paul Bacon (Rogers), Dermot Cathie (Peterson), Leonard Grahame (McCabe), Edward Rees (direttore di banca), Jack Lambert (dottore), Kenneth Kendall (Commentatore televisivo), Christopher Banks (dottore nella strada), Katy Wild (ragazza nella strada), James Donnelly (guardia), Frank Forsyth (Blake), Michael Hawkins (Williams), Robin Parkinson (Maitland) - **p.**: Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per la Amicus - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: regionale.

TRAITOR'S GATE (Grande rapina alla Torre di Londra) — **r.**: Freddie Francis - **s.**: dal romanzo di Edgar Wallace « La porta del traditore » - **sc.**: John Samson - **f.**: Denys Cooper - **scg.**: Tony Inglis - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Albert Lieven (Trayne), Gary Raymond (Graham / Dick), Margot Trooger (Dinah), Catherina Von Schell (Hope), Eddie Arent (Hector), Klaus Kinski (Kinski), Anthony James (autista John), Tim Barrett (Lloyd), Heinz Bernard (Martin), Dave Birks (Spider), Edward Underdown (ispettore Gray), Maurice Good (King), Alec Ross (serg. Carter), Peter Porteus (Kelly), Katy Wild (Mary), Harry Baird (primo ufficiale del piroscafo Tramp), Marianne Stone (cassiera), Joe Ritchie (giornalaio), Karen Gardner (bionda), Frank Seaman, Frank Forsyth, Julie Mendez - **p.**: Ted Loyd per la Summit Films e Preben Philipsen per la Rialto Film - **o.**: Gran Bretagna-Germania Occid., 1965 - **d.**: regionale.

TRE CHE SCONVOLSERO IL WEST, I (Vado, vedo e sparo) — r.: Enzo G. Castellari (Enzo Girolami) - **s.:** Augusto Finocchi, Vittorio Metz - **sc.:** A. Finocchi, V. Metz con la collab. di José Maria Rodriguez, Enrique Llovett - **f.** (techniscope, technicolor): Alejandro Ulloa - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** Tatiana Casini - **int.:** Antonio Sabato (Moses Lang), John Saxon (Clay Watson), Frank Wolff (L. Edwin Kean), Agata Flori (Rosario), Antonio Vico (Karey), Leo Anchoriz (Garrito), Rossella Bergamonti, Tito Garcia, E di Biagetti, Josefina Serratosa, Leonardo Scavino, Caterina Trentini, Paolo Magalotti - **p.:** Dario Sabatello per la D.S./Aspa Producciones Cinemat. **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Titanus.

TRIO — r. s. e sc.: Gianfranco Mingozzi - **f.:** Ugo Piccone - **m.:** Franco Potenza - **mo.:** Domenico Gorgolini - **int.:** Marisa Galvan (Marisa), Walter Vezza (Enzo), Mariella Zanetti (Anna), Maurizio Bonuglia, Luigi Casellato, Piera Degli Espositi, Gyrus Elias, Wolfgang Hillinger, Margherita Puratich, Luciano Bartoli, Antonio Ghighine, Nico Fidenco, Janet Smith - **p.:** Gian Vittorio Baldi per la Idi Cinematografica - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** Indief.

UNA PISTOLA PER CENTO BARE — r.: Umberto Lenzi - **f.** (techniscope, technicolor): Alejandro Ulloa - **int.:** Peter Lee Lawrence, John Ireland, Piero Lulli, Gloria Osuna, Julio Peña, Eduardo Fajardo, Franco Pesce, Andrea Scotti - **p.:** Tritone Cinematografica / Cine España - Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** regionale.

UNO DI PIU' ALL'INFERNO — r.: Giovanni Fago - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Marcello Masciocchi - **int.:** George Hilton, Paul Stevens (alias Paolo Gozlino), Claude Lange, Gerard Herter, Renato Pinciroli, Paul Muller, Carlo Gaddi - **p.:** Devon Film-Flora Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Variety.

UNO DOPO L'ALTRO — r.: Nick Howard (Nick Nostro) - **s. e sc.:** Nick Nostro e Simon O' Neil (Giovanni Simonelli) - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Pacheco - **m.:** Fred Bongusto, Berto Pisano - **scg.:** Enrique Alarcon e Dario Micheli - **c.:** Rosalba Menichelli - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Richard Harrison (Stan), José Bodalo (Jefferson), Jolanda Modio (Tina), Pamela Tudor (Sabine), Paul Stevens (alias Paolo Gozlino, nel ruolo di Gleen), José Martin Perez (Espartero), Hugo Blanco - **p.:** Euro-Atlantica Cinematografica / Midega Film - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Euro.

UP THE DOWN STAIRCASE (Su per la discesa) — r.: Robert Mulligan - **s.:** Bel Kaufman - **sc.:** Tad Mosel - **f.** (technicolor): Joseph Coffey - **m.:** Fred Karlin - **scg.:** George Jenkins - **mo.:** Folmar Blangsted - **int.:** Sandy Dennis (Sylvia Barrett), Patrick Bedford (Paul Barringer), Eileen Heckart (Henrietta Pastorield), Ruth White (Beatrice Schracter), Jean Stapleton (Sadie Finch), Sorrell Booke (dott. Bester), Roy Poole (McHabe), Florence Stanley (Ella Friedenberg), Jeff Howard (Joe Ferone), Ellen O'Mara (Alice Blake), José Rodriguez (José Rodriguez), John Fantauzzi (Ed Williams), Vinette Carroll (la madre), Janice Mars (miss Gordon), Loretta Leversee (insegnante studi sociali), Robert Levine (Osborne), Elena Karam (infermiera Esagen), Frances Sternhagen (Charlotte Wolf), Candace Culkin (Linda Rosen), Salvatore Rosa (Harry A. Kagan), Lew Wallach (Lou Martin) - **p.:** Alan J. Pakula per la Park Place Prod. - Pakula Mulligan Production - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Warner Bros.

VENGEANCE OF SHE, The (La donna venuta dal passato) — r.: Cliff Owen - **s.:** basato sui personaggi creati da Sir H. Rider Haggard in *She* - **sc.:** Peter O'Donell - **f.** (technicolor): Wolfgang Suschitzky - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Lionel Couch - **mo.:** Raymond Poulton -

int.: John Richardson (Killikrates), Olinka Berova (Carol) Edward Judd (Philip Smith), Colin Blakely (George Carter), Derek Godfrey (Men-Mari), Jill Melford (Sheila Carter), George Sewell (Harry Walker), Andre Morell (Kassim), Noel Willman (Za-Tor), Daniel Noel (Sharna), Gerald Lawson (l'indovino), Derrick Sherwin (N. 1), Zohra Segal (Putri), William Lyon Brown (mago), Charles O'Rourke (servo), Christine Pockett (danzatrice), Dervis Ward (conducente autocarro) - **p.:** Aida Young per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** 20th Century Fox.

VIVRE LA NUIT (La ragazza della notte) — **r.:** Marcel Camus - **s.:** Paul Andreota - **sc.:** P. Andreota, Marcel Camus - **f.** (eastmancolor): Jean Boffety - **m.:** Serge Gainsbourg e Claude Bolling - **scg.:** Claude Moesching - **mo.:** Andrée Feix - **int.:** Catherine Jourdan (Nora), Jacques Perrin (Philippe), Estella Blain (Nicole), Georges Geret (Bourgoin), Serge Gainsbourg (Mathieu), Venantino Venantini (Bollert), Saro Urzì, Albert Minsky, Michel Creton - **p.:** Les Films Marceau, Speva Film, Filmsonor / Variety - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Variety.

YOURS, MINE AND OURS (Appuntamento sotto il letto) — **r.:** Melville Shavelson - **s.** e **sc.:** M. Shavelson, Mort Lachman - **f.** (technicolor stampato in De Luxe color): Charles Wheeler - **m.:** Fred Karling - **scg.:** Arthur Lonergan - **mo.:** Stuart Gilmore - **int.:** Lucille Ball (Helen North), Henry Fonda (Frank Beardsley), Van Johnson (Darell Harrison), Jennifer Leak (Colleen North), Kevin Burchett (Nicky North), Kimberley Beck (Janette North), Mitchell Vogel (Tommy North), Margot Jane (Jean North), Eric Shea (Philip North), Gregory Atkins (Gerard North), Lynnell Atkins (Teresa North), Timothy Matthieson (Mike Beardsley), Gilbert Rogers (Rusty Beardsley), Nancy Roth (Rosemary Beardsley), Gary Goetzman (Greg Beardsley), Suzanne Cupito (Louise Beardsley), Holly O'Brien (Susan Beardsley), Michele Tobin (Veronica Beardsley), Maralee Foster (Mary Beardsley), Tracy Nelson (Germaine Beardsley), Stephanie Oliver (Joan Beardsley), Ben Murphy (Larry) - **p.:** Robert F. Blumofe per la Desilu-Walden - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Dear-U.A.

RIEDIZIONI

BELOVED INFIDEL (Gli amanti - già: **Adorabile infedele)** — **r.:** Henry King - **d.:** regionale.
Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 144 del n. 3-4, 1960 e dati a pag. 109 del n. 5-6, 1960.

BUTTERFIELD 8 (Venere in visone) — **r.:** Daniel Mann - **d.:** M.G.M.
Vedere dati e giudizio di Tino Ranieri a pag. 86 del n. 6, giugno 1961.

DEVIL AT 4 O'CLOCK (Il diavolo alle 4) — **r.:** Mervyn Le Roy - **d.:** Columbia Ceiad.
Vedere dati a pag. (3) del n. 1, gennaio 1962.

FAREWELL TO ARMS (Addio alle armi) — **r.:** Charles Vidor - **d.:** regionale.
Vedere dati e giudizio di Tullio Kezich a pag. 55 del n. 6, giugno 1958.

GONE WITH THE WIND (Via col vento) — **r.:** Victor Fleming - **mo.:** Hal C. Kern e James E. Newcom - **d.:** M.G.M.
Vedere altri dati a pag. 29 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

LEAGUE OF GENTLEMEN, The (Un colpo da otto) — **r.:** Basil Dearden - **mo.:** John Guthridge - **d.:** regionale.
Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 51 e altri dati a pag. 54 del n. 7, luglio 1960 (Festival di S. Sebastiano).

MOSTRI, I — **r.**: Dino Risi - **d.**: Titanus.

Vedere dati e recensione di Giacomo Gambetti a pag. 59 del n. 11, novembre 1963 e altri dati a pag. (114) del n. 12, dicembre 1963.

PER QUALCHE DOLLARO IN PIU' — **r.**: Sergio Leone - **d.**: regionale.

Vedere dati a pag. (7) del n. 1-2, gennaio-febbraio 1966.

VOCI BIANCHE, Le — **r.**: Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 46 e dati a pag. 69 del n. 4-5, aprile-maggio 1964.

Distribuzione di "BIANCO E NERO" in Italia da parte della Società Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA
sede: Via Donati 27 - TORINO

PIEMONTE

PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

LIGURIA

ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA
sede: Via Podgora 5 - MILANO

CASA DEL LIBRO - Bergamo
TARANTOLA - Bergamo
ARTIGIANELLI - Brescia
TARANTOLA - Brescia
BRAMANTE - Busto Arsizio
GIOVANNACCI - Como
MERONI - Como
RATEALE - Cremona
GALLERIA DEL LIBRO - Crema
MINERVA - Mantova
MODERNA - Monza
GARZANTI - Pavia
SPETTATORE - Pavia
ORTOLINA - Pavia
C. ROMAGNOSI - Piacenza
PONTIGGIA - Varese
BOCCA - Milano
CINO DEL DUCA - Milano
CASIROLI - Milano
CAVOUR - Milano
FELTRINELLI - Milano
GARZANTI - Milano
HOEPLI - Milano
IL LIBRAIO - Milano
MARTELLO - Milano
MESSAGGERIE MUSICALI - Milano
MESSAGGERIE ITALIANE - Milano
PARAVIA - Milano
RIZZOLI - Milano
SAN BABILA - Milano
S.E.I. - Milano
SPERLING - Milano

Agenzia per il VENETO
sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA
sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CAPPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
GALLERI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
RIZZOLI - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)

Agenzia per la TOSCANA
sede: Via dei Baldovini 16 - FIRENZE

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJINI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo

Ticci - Siena

Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Moderna - Urbino
Calbucci - Camerino
Japadre - L'Aquila
D'Arte - Pescara
De Luca - Chieti
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Lecce
Milella - Bari
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

Roma

Amici
Croce
D'Isa
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Italiana
Manzoni
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cucinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
IL PUNTO - Palermo
DANTE - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« **Bianco e Nero** » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviare.

Marca Tre

41/42

LERICI EDITORE

Gui Bonsiepe: Arabeschi di razionalità / Le néo-plasticisme, principe général de l'équivalence plastique / Dorfles, Maldonado, Zanuso, Menna, Calò, Franchetti: problema delle scuole di disegno industriale / Gli UFO / Castaldi: Caro Bussotti / Bussotti: Caro Castaldi / The heavenly City / Venezia inutile / Numero meno / Intervista a Jean Moréas / Decadenza dell'impero d'oriente / Lettera di Gotamo sulla suprema virtù

Lerici Editore

Letteratura E. SANGUINETI / *Musica* V. GELMETTI - S. BUSSOTTI / *Disegno Industriale* G. DORFLES / *Architettura* P. PORTOGHESI - V. GREGOTTI / *Temi generali* E. BATTISTI / *Spettacolo* V. PANDOLFI / *Problemi della comunicazione* U. ECO / *Cultura di classe e folklore contemporaneo* R. LEYDI - D. CARPITELLA / *Arti visive* M. CALVESI / *Notizie* M. MUSSIO

RIVISTA DI CULTURA CONTEMPORANEA / LERICI EDITORE

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA

SOMMARIO

4-5 ANNO XII - AGOSTO-OTTOBRE 1968

Offerta speciale

Catalogo Bolaffi del cinema italiano [L. 14.000] + abbonamento 1968 a "Bianco e Nero,, [L. 5.000] a sole L. 16.500 [anziché L. 19.000]

oppure abbonamento semestrale a "Bianco e nero" in omaggio agli acquirenti del Catalogo Bolaffi [L. 14.000] anche a rate

Vi ordino con la presente

☐ Abbonamento 1968 a « Bianco e Nero » (L. 5.000) + Catalogo Bolaffi del cinema italiano (L. 14.000) a L. **16.500** franco di porto in Italia

☐ Catalogo Bolaffi del cinema italiano a L. **14.000** + abbonamento semestrale in **omaggio** a « Bianco e Nero »

Pagamento

☐ anticipato sul ns. c.c.p. 2/43233 intestato a:
G.B.E. Giulio Bolaffi Editore, via E. Duse 2, 10123 Torino

☐ anticipato a ½ ____________________

☐ contro assegno

☐ n. ________ rate mensili di L. ____________ caduna (prima rata contro assegno; rata minima L. 2.000)

Nome ____________________ Cognome ____________________

Via ____________________ Città ____________________

Firma ____________________ Data ____________________

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI SU CARL MAYER

I FILM

I LIBRI

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

BIANCO
E
NERO

Rassegna bimestrale di studi cinematografici
e dello spettacolo

1968

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA BIMESTRALE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXIX (1968)

Indice per materie

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Documentari e cortometraggi

Estetica, critica, teoria

Film

Filmografie

In fondo al pozzo

Interviste e colloqui

Letteratura e cinema

Libri e bibliografie

Lirica

Mostre, premi e manifestazioni varie

Musica e film

Notiziario

Registi

Storia

Teatro di prosa

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

Indice dei registi

Indici a cura di Franco Mariotti